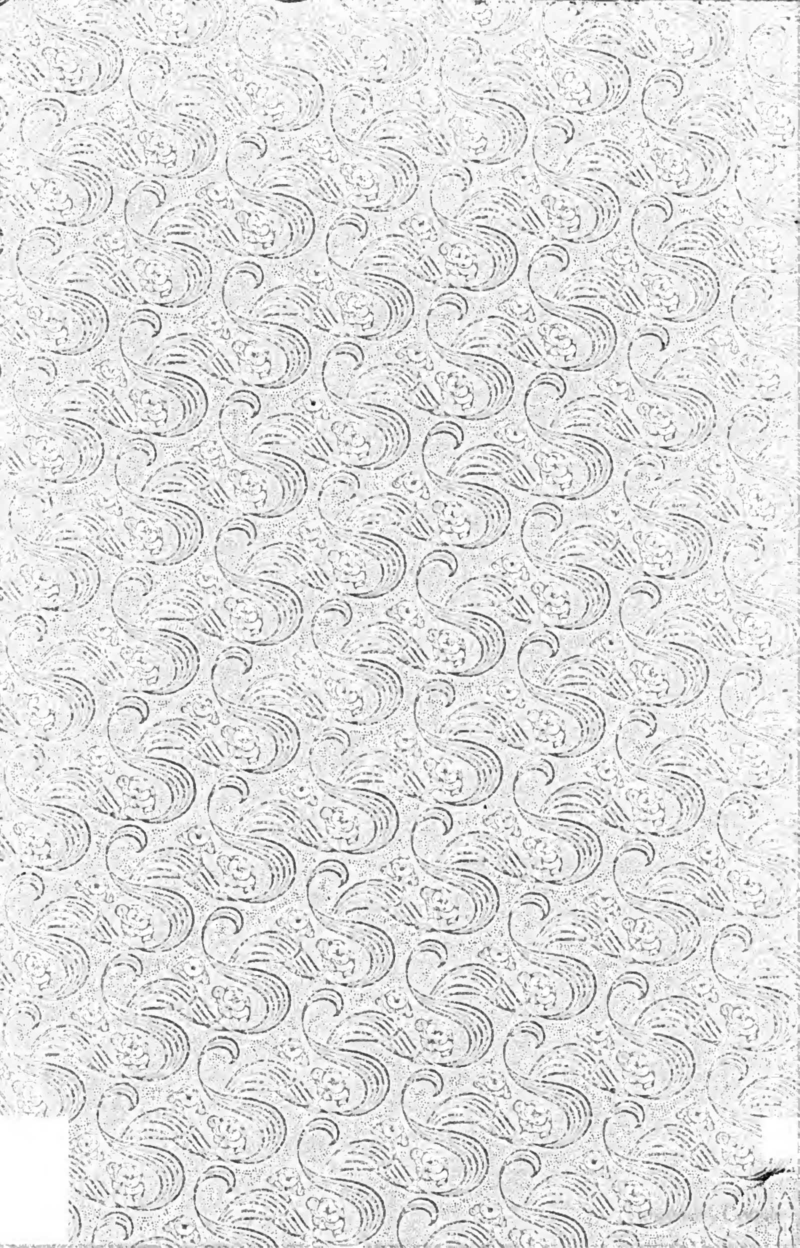
Sinnesgenüs... und Kunstgenuss

Carl Georg Lange,
Hans Kurella



SINNESGENÜSSE UND KUNSTGENUSS.

BEITRÄGE

ZU EINER

SENSUALISTISCHEN KUNSTLEHRE

VON

CARL LANGE,

weil. PROFESSOR IN KOPENHAGEN.

HERAUSGEGEBEN VON

HANS KURELLA.

WIESBADEN.

VERLAG VON J. F. BERGMANN.

1903.

Sonderabdruck aus den „Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens".
Herausgegeben von L. Loewenfeld und H. Kurella.

Druck von Carl Ritter in Wiesbaden.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Die Physiologie des Genusses und der Kunstgenuss.

Zweiter Abschnitt.

Die Kunst.

Vorwort des Herausgebers.

Das vorliegende Werk eines der feinsten und tiefsten Geister seines Jahrhunderts schliesst trübe mit dem Hinweise auf die sinkenden Kräfte seines Schöpfers.

Ich hatte mit Carl Lange verabredet, mündlich im Juni 1900 in seinem schönen Kopenhagen die definitive Redaction der Schrift abzuschliessen; Anfang Juni kam ich nach Kopenhagen und fand das frische Grab des am 29. Mai (65 Jahre alt) verstorbenen Forschers.

Lange ist früh der Führer der wissenschaftlichen Medicin in Dänemark geworden und bis an sein Ende geblieben; als er Professor der allgemeinen Pathologie wurde, hiess es in der dänischen Aerztewelt, dass er ebensogut jede andere ordentliche Professur der medicinischen Facultät hätte übernehmen können.

Der Forscher auf dem grundlegenden Gebiete der Medicin war zugleich ein hervorragender Nervenarzt; die während seines Mannesalters herrschende pathologisch-anatomische Richtung in dieser Disciplin hat er durch hervorragende Untersuchungen bereichert; seine eigentliche und einzigstehende Bedeutung hatte er aber hier durch seine geniale, intuitive Kenntniss des Gemüthslebens, in dessen Analyse er zugleich das Höchste erreicht hat, was Philosophie und Physiologie hier versucht haben; ich verweise auf seine kleine, 1884 erschienene Schrift über die Gemüthsbewegungen, die heute zwar überall citiert wird, deren grundlegende Bedeutung aber nur von Wenigen völlig erfasst worden ist, und die erst die Zukunft zur Geltung bringen wird.

In einer Abendstunde auf dem Pincio, die ich im Frühjahr 1894 mit ihm verlebte, frappierten mich seine Bemerkungen über die Stanzen des Vatikans auf's Höchste; mir wurde dabei auf einmal klar, was mir die Kunst immer gewesen ist, was ich aber nie ganz bestimmt zu formulieren vermocht hatte; andere Aeusserungen verriethen die ausgebreitetste Kunstkenntniss Lange's. Als mir dann später die Schriften seines Bruders, des geistreichen Kunsthistorikers Julius Lange, zumal dessen Jugendbriefe an Georg Brandes, bekannt wurden, fand ich Anklänge an dieses römische Gespräch.

Erst 1899 trat Carl Lange mit Gedanken über die Kunst literarisch hervor, in seiner Schrift „Bidrag til Nydelsernes Fysiologi.“

Eine das Aesthetische noch eingehender behandelnde Darstellung der Lehre vom Kunstgenuss versprach mir dann Lange für unsere „Grenzfragen.“ Wiederholte Anfälle von Angina pectoris zwangen ihn zur Verzögerung der Arbeit; schliesslich verabredeten wir, aus der zuletzt citierten Schrift die Abschnitte über Malerei, Poesie und Dekoration in Uebersetzung zu übernehmen, während Einzelnes neu geschrieben werden, andere Abschnitte der erwähnten dänischen Arbeit für die Grenzfragen bearbeitet werden sollten; die Notizen für diese Bearbeitung und einige neue Paragraphen hatte ich in der Hand, die Reihenfolge der verschiedenen Abschnitte, über die wir uns schon klar waren, sollte mündlich in Kopenhagen definitiv festgesetzt werden, als ein unerwarteter tötlicher Anfall von Angina pectoris Lange seiner Thätigkeit entriss.

Ich habe nun die Bearbeitung der von ihm bezeichneten Abschnitte unter Einreihung einzelner neuer Paragraphen so gewissenhaft und sorgfältig vorgenommen, wie mir das möglich war; immer wieder habe ich das Material darauf geprüft, ob nicht bei den verabredeten Auslassungen und Kürzungen dem deutschen Leser ein glänzender Gedanke, eine blendende Paradoxie verloren ginge; und so kann ich diese deutsche Ausgabe, die ich auf eigene Hand abschliessen musste, mindestens als das Ergebniss pietätsvollster Gewissenhaftigkeit bezeichnen.

Welche Stellung ich zu Lange's Theorie des Kunstgenusses einnehme, werde ich in meiner Darstellung der künstlerischen Begabung zeigen; ich hoffe, dass die allzusehr in ein historisches, ethisches und ethnologisches Fahrwasser steuernde moderne deutsche Aesthetik durch den Einfluss Langes wieder auf Das hingeführt werden wird, was Künstler, Kenner und Publikum thatsächlich einem Kunstwerke gegenüber empfinden und fühlen; und das ist doch wohl der Gegenstand der wissenschaftlichen Aesthetik. Die Aesthetik der Zukunft wird sensualistisch sein, wie die Langes, oder sie wird so unwissenschaftlich und nebelhaft bleiben, wie bisher.

Und wenn Schwärmer und Metaphysiker vielleicht nicht immer eine sympathische Gefühlserregung erleben werden beim Lesen dieser ketzerischen Wahrheiten, sicher werden sie den Genuss der Bewunderung haben für die vollendete Kunst, mit der Lange die funkelnde Klinge seiner scharf und tief eindringenden Analyse führt. Schliesslich bemerke ich, dass ich allein die Verantwortung für den Untertitel der Schrift („sensualistische Kunstlehre“) trage.

Hospenthal, September 1902.

Hans Kurella.

Erster Abschnitt.

Die Physiologie des Genusses
und der
Kunstgenuss.

I. Die Physiologie des Genusses.

Die aktiven Bewegungen unserer Blutgefässe, ihre Zusammenziehungen oder Erweiterungen und damit auch unsere Gefühlszustände werden durch das sogenannte vasomotorische Nervensystem reguliert. Dieses besteht aus Zellen und aus Fasern, welche die in den ersteren entstehende Erregung zu oft recht fern liegenden Punkten hinleiten, wo die Nervenfasern einmünden, ganz wie die Telegraphenstränge die von der Sendestation ausgehende Thätigkeit zu der Empfangsstation führen.

Die vasomotorischen Zellen liegen teils im Gehirne (Mittelhirn), teils im Rückenmark: von ihnen gehen also die vasomotorischen Nervenfasern aus, welche die Blutgefässe begleiten: in den mit Muskelfasern versehenen und deswegen der Zusammenziehung fähigen Wänden der Gefässe endigen diese Fasern. So hängt also die Weite der Blutgefässe von den Zellen des vasomotorischen Centrums ab; sind diese Zellen in Ruhe, so bleibt der Contractionszustand der Gefässe unverändert, und es kommt auch keine Gemüthsbewegung zu Stande; treten die Zellen aber in Thätigkeit, so bringen die von ihnen ausgehenden Fasern die Gefässwände in Bewegung und die Gefässe verengern oder erweitern sich. Geschieht das in einem Umfange und einer Stärke, dass wir diesen Vorgang in unseren Organen empfinden und dass die so hervorgerufenen Empfindungen sich als Veränderung unseres ganzen Allgemeinzustandes geltend machen, und haben wir zugleich einen Eindruck aufgenommen, der uns als Ursache der eintretenden Veränderung imponirt, so sagen wir, es wäre eine Gemüthsbewegung aufgetreten, die je nach den Umständen Behagen oder Unbehagen, Genuss oder das Gegentheil bedingen kann.

Die vasomotorischen Zellen functioniren nicht von selbst, sondern infolge eines ihnen durch andere Nervenfasern zugeleiteten Reizes; diese Fasern führen zu den Zellen wie die vasomotorischen Fasern den Reiz von ihnen zu den Muskeln der Gefässwände führen.

Solche Reize fliessen den vasomotorischen Centren aus zwei Quellen zu, teils nämlich aus den Sinnesorganen und anderen sensibeln Teilen

des Körpers, teils vom Sitze der psychischen Functionen, also von der Rindensubstanz des Gehirnes her. Jeder äussere Eindruck, der eine Empfindung hervorruft, bedingt zugleich eine Thätigkeit der vasomotorischen Zellen und damit eine Veränderung in der Weite der Blutgefässe, die wegen ihrer Geringfügigkeit sich oft subjectiv gar nicht geltend macht, da wir ja auch sonst nie aus der Unruhe heraus kommen würden.

Dazu kommen noch vom Grosshirn zum vasomotorischen Centrum gehende Impulse, also solche Reize, die wir psychische oder geistige Vorgänge zu nennen pflegen. Wir wissen alle aus der eigenen Erfahrung, wie kräftige Stimmungen auf diesem Wege hervorgerufen werden können, viel kräftigere und dauerndere, als einfache Sinneseindrücke sie hervorrufen können.

Die Psychologen sehen ja meist nur in den vom Grosshirn aus angeregten Erscheinungen dieser Art Gemüthsbewegungen; das Gruseln, das ein unerwarteter kalter Wasserguss hervorruft, hat nach dieser Anschauung nichts gemein mit dem Grauen beim Anblick einer Hinrichtung oder einer nächtlichen Spukerscheinung auf dem Kirchhofe.

Es ist aber leicht zu zeigen, dass man unmöglich eine bestimmte Grenze zwischen materiellen und seelischen Ursachen von Vorgängen im Gemüth ziehen kann, wie ja auch die physiologischen Erscheinungen dabei im Wesentlichen immer dieselben sind. Freilich sind die Vorgänge im Grosshirn in dem einen Falle complicirter, als im andern. Die Scheu der alten speculativen Psychologie vor einer physiologischen Erklärung seelischer Erscheinungen kann uns hier nicht weiter beeinflussen.

Die vasomotorischen Vorgänge — und damit die Affecte und damit wieder die Genüsse — können also teils durch periphere, teils durch centrale Vorgänge ausgelöst werden, welche letzteren freilich früher aufgenommene äussere Eindrücke zur Voraussetzung haben.

Ein anderes ursächliches Moment spricht aber noch bei der affectiven Gefässbewegung mit, welches die Wirkung einer bestimmten Gruppe von Genüssen erst verständlich macht.

Für das Zustandekommen einer Gemüthsbewegung durch einen bestimmten Reiz ist natürlich die Erregbarkeit der dabei mitspielenden Nervenzellen von der grössten Bedeutung, und diese Erregbarkeit kann bei verschiedenen Personen und bei derselben Person unter verschiedenen Verhältnissen die vielfältigsten Abstufungen zeigen. Ja wir besitzen Mittel, um diese Erregbarkeit beliebig abzuändern, und diese Mittel gehören natürlich auch zu den Genussmitteln; es handelt sich dabei zumeist um chemische Einwirkungen.

Enthält das Blut, das die Nervenzellen ernährt, fremde Stoffe, z. B. Alkohol, Morphium, Haschisch, so verändert sich die Reactionsweise der Nervenzellen so lange, bis das Blut wieder seine normale

Zusammensetzung hat; namentlich ändert sich ihre Erregbarkeit. Diese Fremdstoffe erregen die Zellen selbst nicht, bringen dieselben aber in einen solchen Zustand, dass schwache, sonst wirkungslose Reize starke und sehr merkliche Wirkungen auslösen; dass Eindrücke, die in der Regel das Gemüth ruhig lassen, nun helle Freude oder tolle Raserei hervorrufen und auf diese Weise einen Genuss-Wert erhalten, der ihnen sonst ganz abgeht. Das Verlangen nach solchen — s. v. v. „hämatogenen" — Genüssen hat eine grosse Bedeutung für die Entwicklung der Lebensformen gewonnen und zur Auffindung einer grossen und wichtigen Klasse von Genussmitteln geführt, die eine entscheidende Rolle für die sociale und wirtschaftliche Gestaltung des Menschenlebens gespielt haben.

Emotionelle Blutumlaufs-Veränderungen können schliesslich auch noch durch mechanische Einwirkungen auf den Kreislauf, z. B. schwere körperliche Anstrengung, Tanzen, Rennen u. dgl. zustandekommen, die auch als Quelle von Genüssen in Frage kommen, wie weiter unten gezeigt werden soll.

Vom psycho-physiologischen Standpunkte finden wir also drei grosse Gruppen von Genussmitteln, nämlich:

1. solche, die auf nervösen Leitungsbahnen wirken,
2. solche, die die chemische Zusammensetzung des Blutes verändern,
3. solche, welche die Circulation mechanisch beeinflussen.

Die erste Gruppe umfasst sowohl die Reize, welche den vasomotorischen Zellen direct durch die Sinnesnerven zugeführt werden, als auch die Reize, welche Genüsse auf „seelischem" Wege hervorrufen, durch einen vom Grosshirn ausgehenden vasomotorischen Impuls; beide Wege sind im wesentlichen einsartig, der Unterschied liegt nur in den vom Reize durchlaufenen Nervenbahnen.

Es braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, dass Sinneseindrücke der verschiedensten Art im Stande sind, Behagen hervorzurufen und Genuss zu bereiten. Solchen Einfluss können Temperatur- und Berührungs-Reize, Geschmacks- und Geruchseindrücke, in gewissem Grade auch Farben und Klänge hervorrufen; ich denke an dieser Stelle nur an einfache Sinnesreize, an einzelne Farben- und Klangeindrücke, nicht an ihre Combinationen im Rahmen eines Kunstwerks.

Auf Einzelheiten will ich bei diesen einfachen Vorgängen hier nicht eingehen; die ganze Einrichtung unseres täglichen Lebens, unsere Diätetik im vollsten und weitesten Sinne des Wortes haben ihr Gepräge erhalten durch unser Bestreben, unter dem beständigen Einflusse genussgewährender äusserer Eindrücke zu stehen.

Dass man, um das zu erreichen, sehr viel aufwendet, ist bekannt; man ist sich aber nicht immer klar darüber, wieviel dafür aufgewendet wird, nicht etwa nur von den mit verfeinerten Bedürfnissen vertrauten Schichten der Gesellschaft. Man denke an die grossen Summen, welche die Massen der Bevölkerung in Culturländern ausgeben, um sich den Genuss des süssen Geschmacks zu verschaffen; an andere Zusatzmittel zu unseren Speisen, an gewisse Zubereitungsarten derselben will ich nur im Allgemeinen erinnern. Diese Bedürfnisse haben die wunderbaren Erfindungen der Kochkunst hervorgerufen, haben Industrieen von kolossalstem Umfange, Handelsunternehmungen von unübersehbarer Bedeutung hervorgebracht, gar nicht zu reden von dem socialen und politischen Einflusse, welchen die „Freuden des Gaumens" hier und da im Stillen bedingen. Trotzdem geniesst der Geschmackssinn nicht das Ansehen, das ihm angesichts dieser eminenten Bedeutung gebührt. „Ideale" Naturen sehen auf ihn herab; sie kommen auch wohl selten in die Lage, seine Reizungen intimer kennen zu lernen.

Geringer als die Rolle des Geschmacks ist offenbar diejenige, welche der Geruch spielt, wenn man davon absieht, dass viele unserer vermeintlichen Geschmacksempfindungen eigentlich Geruchsempfindungen sind. Geruchsgenüsse werden bald als luxuriös angesehen, andererseits wieder als weniger materiell, als mehr ästhetischer Natur.

Die „höheren" Sinnesempfindungen, die Farben und die Klänge, sind Mittel für die lebhaftesten, mannigfaltigsten und an Abwechslung reichsten Genüsse, jedoch in der Regel nicht als einfache, isolierte Empfindungen, sondern durch ihre künstlerische Anwendung. Ich weiss nicht, ob — abgesehen von der sogenannten Aeolsharfe — jemals ein einzelner, ununterbrochener Klang zum Gegenstande eines allgemein gesuchten Genusses geworden ist; etwas Aehnliches findet sich bei einigen tiefstehenden afrikanischen Stämmen, hat aber nie grössere Bedeutung und Ausbreitung gewonnen. Natürlich kann der sinnliche Eindruck eines einzelnen Tons momentan angenehm empfunden werden, aber doch nur momentan; auch kann zu der unmittelbaren Wirkung des akustischen Reizes sich die Wirkung von Erinnerungen und Gedankenverbindungen gesellen. Schon die Wirkung des Glockenklangs ist eine complicierte Erscheinung, bei der die Erregung des Gemüts durch die Tonempfindung allein eine untergeordnete Rolle spielt.

Aehnliches gilt für einfache Farben-Empfindungen; eine Farbe kann als schön empfunden und dadurch Genussquelle werden, wenn auch nur mit geringer Stärke und Dauer; sie kann unter anderen Umständen gleichgiltig oder unangenehm wirken. Aber schon wenn es sich um den Farbenanstrich unserer Zimmerwände handelt, genügt nicht eine „schöne" Farbe, sondern sie soll mit Gardinen, Möbeln, Bildern etc. gut zusammengehen. Blauer Himmel und grüne Wiesen wecken durch

verwickelte Gedankenverbindungen Genuss, sonst wäre es ja ebenso angenehm, zu einem himmelblauen Schirme emporzusehen, wie zum wolkenlosen Himmelsgewölbe.

Es erscheint zunächst auffallend, dass Eindrücke der „niederen" Sinnesorgane mehr für unser Genussleben bedeuten, als einfache Klang- oder Farbenempfindungen; aber wir verwenden doch nichts oder wenig darauf, um uns diese Genüsse, dagegen sehr viel, um uns Genüsse der erstgenannten Art zu verschaffen.

Dabei ist nun zu bedenken, dass für unsere niederen Sinne überhaupt nichts Anderes zu haben ist, als einzelne Eindrücke, während bei Klang und Farbe die Combination der einzelnen Eindrücke gerade den eigenartigen Genuss mittels dieser Sinne schafft Es giebt eine Harmonie, ein Zusammenklingen einzelner Elemente, und man braucht ja auch bei Farbencombinationen diesen Ausdruck; den niederen Sinnesempfindungen fehlt aber diese cooperative Kraft; sie wechseln, wirken aber im Augenblicke nur vereinzelt, und darauf beruht wohl ihr untergeordneter Rang.

Farben und Töne bedeuten uns einzeln vielleicht deshalb so wenig, weil wir eine andere und tiefere Wirkung von ihren Combinationen kennen; eine Farbe setzen wir sofort zur farbigen Wirkung der Umgebung in Beziehung, und dadurch verliert sie vielleicht etwas von ihrer eigenen Wirkungskraft für unser Gefühl; dasselbe gilt ja auch von Klängen.

Natürlich ist die Frage sehr interessant, ob sich durch das physiologische Experiment die vasomotorische Wirkung der verschiedenen Sinnesempfindungen unmittelbar nachweisen lässt. Dass die centripetal leitenden Nerven die vasomotorischen Centren und somit die Weite der Blutgefässe beeinflussen, ist einer der best begründeten Sätze der Experimental-Physiologie; diese hat jedoch zumeist die den Schmerz und die Temperaturempfindungen leitenden Nerven auf diese Wirkung hin untersucht; es wird auch noch bezweifelt, ob reflektorisch eine aktive Gefässerweiterung hervorgerufen werden kann. Was die Wirkungen der Nerven der sogenannten höheren Sinne angeht, so liegt hier ein Gebiet der grössten individuellen Differenzen vor. Diese Differenzen müssen eine grosse Bedeutung für die Kunst, besonders für ihre geschichtliche Entwicklung haben, wie auch für die Ethnologie und Geographie der Kunst, ganz abgesehen von den einzelnen Individualitäten; wer Sinnesreize mit ausgezeichneter Schärfe und Feinheit auffasst, dem sind Genüsse gewährt, die gewöhnlichen Sterblichen ewig verschlossen bleiben. Selbst Geruchseindrücke können empfängliche Naturen in eine bis zur Ohnmacht, bis zu Convulsionen sich steigernde Ekstase versetzen.

Natürlich gehören auch nationale und Rassen-Differenzen hierher. Es sei darüber nur bemerkt, dass die Mittelmeervölker und die Asiaten

der Gegenwart und Vergangenheit durchgehends schlaffere Sinne, eine weniger intensive Auffassung von Farben und Klängen, Geruchs- und Geschmacks-Eindrücken haben, als die Nordländer.

Das ist natürlich eine Ketzerei, aber es ist so. Südländer frappiren uns durch ihre Liebe und ihre Toleranz für intensive Sinneseindrücke, für lebhafte, oft schreiende Farben, sonore und lärmende Klänge, starke Geruchs- und Geschmacksreize. Am meisten zeigt sich das vielleicht in ihrer polychromen Architektur; die Farben, mit denen Aegypter und Perser, ja auch die Griechen ihre Monumente schmückten, schneiden wie mit Messern in unsere nordischen Augen; für das südliche Auge passt das, uns überwältigt oder ermüdet diese Pracht. Wir müssen uns nicht durch den Glauben, dass im Süden der richtige und feine Farbensinn zu Hause ist, zur Nachahmung verleiten lassen; wir sind nun einmal nicht organisirt wie Perser oder Italiener, unseren feineren Sinnen geziemen zartere Nüancen. Wer von uns möchte wohl in einem polychromen Hause wohnen?

Und Janitscharenmusik, betäubender Strassenlärm, der einen Nordländer schnell wirr im Kopfe macht und ihn auf die Dauer rasend machen kann, ist den südlichen Rassen offenbar ein Bedürfnis, ein unentbehrlicher Genuss.

An das Parfüm-Bedürfniss südeuropäischer Damen sei nur mit einem Worte erinnert.

Die alten Germanen oder Skandinaven wären wohl kaum auf den Gedanken verfallen, den Göttern mit Räucheropfern einen besonderen Genuss darzubieten.

Aehnliche Differenzen, wie diese nationalen, werden durch Erziehung und Gewöhnung bedingt. Ich erinnere an die Feinheit des Gehörs und Gefühls, welche die Blinden erwerben. Feine Unterschiede auffassen zu können, ist eines der wesentlichsten Ergebnisse der „Bildung“. Auch die Geschichte zeigt, dass die in der Bildung aufsteigenden Generationen ihre sinnlichen Genussmittel immer weniger intensiv gestalten, sich an zarteren Farben, sanfteren Klängen, milderen Düften zu erfreuen lernen.

Die zweite Hauptklasse der Genussmittel umfasst diejenigen, welche vom Blute aus das vasomotorische Centrum beeinflussen und seine Erregbarkeit bestimmen; es handelt sich hier um Stoffe, die, zumeist vom Magen aus, in den Körper gelangen und im Blute durch den Körper circulieren; ich nenne als Beispiele Kaffee, Thee und Alkohol. Ihr Einfluss auf den Kreislauf gehört zu den alltäglichen Erfahrungen, und die vasomotorische Vermittlung dieses Einflusses ist experimentell leicht nachweisbar.

Welche enormen Opfer an Mühe und Geld die Menschheit bringt, um durch diese Mittel ihr Genussleben zu fördern, geht zur Genüge aus der ökonomischen Bedeutung der drei eben genannten Stoffe hervor.

Was sie an Stimmung gewähren sollen, ist Freude; bald in ihrer aktiveren Form, expansiv, jubelnd, bald mehr passiv, nach innen gekehrt, träumerisch (Opium, Haschisch u. dgl.). Aber Freude ist keineswegs immer ihr Ergebniss; bekanntlich fallen oft sentimentale Thränen ins Glas des Zechers; oder der Rausch macht rauflustig, macht rasend; um die Wonne der Wuth zu geniessen, brauchen die Kamtschadalen den Fliegenpilz, und so haben es vermutlich auch die nordischen Bersärker gemacht. Der Raufkumpan, der den Schnaps benutzt, um sich tobsüchtig zu machen, möchte diesen Zustand wohl gar nicht vertauschen mit der blöden Seligkeit, in die sich sein Kamerad hineintrinkt: vielleicht hat er darin Recht, vielleicht ist *sein* Genusszustand stärker und gewährt ihm eine grössere Lust — solange er eben dauert; und wer bei der Flasche melancholisch und weinerlich wird, sehnt sich nicht weniger nach ihr, als einer mit einem jubilierenden Rausch.

Der Wein soll den wahren Character des Menschen zum Vorschein bringen, weil man im Rausch die Kraft der Verstellung verlöre; das ist aber nicht ganz stichhaltig. Beim Affectleben des Berauschten handelt es sich um eine stärkere vasomotorische Innervation und somit um eine stärkere affective Reaction namentlich psychischen Antrieben gegenüber, als im normalen Zustande; die Affecte werden stärker und sind deshalb schwerer zu verbergen; soweit ist die Bemerkung richtig. Aber es ist nicht richtig, diese Reaction auf psychische Impulse als Zeichen des „Charakters", d. h. der vorherrschenden Gemütsart zu betrachten; die Reaction kann erheblich variieren, und der Berauschte, der sich eben noch rasend über seinen Cumpanen stürzt, von dem er sich beleidigt fühlt, kann im nächsten Augenblicke ihm weinend um den Hals fallen und ewige Liebe schwören.

Die dritte Hauptklasse der Genussmittel spielt eine sehr grosse Rolle und hat eine weite Anwendung, ist aber nach Beschaffenheit und Form sehr einfach. Es handelt sich dabei um lebhafte und starke körperliche Bewegungen, wie schnelles Marschieren, Bergsteigen, Turnen u. dgl., und solche von specifischem Charakter eines Genussmittels, namentlich den Tanz, bei dem das Gefallen an rascher Bewegung durch den Genuss, der rhythmischen Eindrücken zu folgen pflegt, noch gesteigert wird.

Kräftige Körperbewegungen und Tanz gehören wohl zu den ursprünglichsten und frühesten Mitteln, die die Menschheit verwendet hat,

um sich Genuss zu verschaffen, und sie sind wohl auch die natürlichsten, harmlosesten und soweit nützlichsten, als man sie immer und überall haben kann. Schon die Kinder suchen bei ihrem Hüpfen und Springen einen Rhytmus; bei allen Naturvölkern äussert sich das Verlangen nach Genuss instinctiv zuerst im Tanz; „wenn der Mond scheint, tanzt ganz Afrika", und am Nordpol wiederholt sich das bei den Eskimo. Die Cultur hat daran wenig geändert, und die zahllosen Nationaltänze zeigen, welche Rolle der Tanz im Leben der Völker gespielt hat und noch spielt. Der Tanz hat, mit dem Kampf verglichen, den grossen Vorzug der relativen Unschädlichkeit.

Der gewöhnliche Zweck beim Tanze ist, eine frohe Stimmung bei den Tänzern hervorzurufen; das geschieht vermittels der Erweiterung der Blutgefässe und einer sich aus dieser ergebenden gesteigerten Innervation der willkürlichen Musculatur. Der Tanz kann aber auch, wie die Kriegstänze zeigen, eine der Freude verwandte Affectform, die Raserei, hervorrufen.

Die religiöse Bedeutung des Tanzes beruht auf der in ihm eintretenden ekstatischen Stimmung.

II. Die Affecte als Genussmittel.

Es soll nun unsere Aufgabe sein, näher darzulegen, auf welche Weise die verschiedenen Arten von Genussmitteln physiologisch auf uns einwirken, oder mit andern Worten uns Genuss verschaffen; dieses Thema ist so gross und mannigfaltig, dass hier nur von einer Behandlung seiner elementarsten Grundzüge die Rede sein kann.

Wenn es überhaupt eine Definition des Genusses giebt, so giebt es in jedem Falle keine allgemein angenommene oder allgemein gültige. In der Regel aber findet man es nicht der Mühe werth, Begriffe dieser Art zu definiren. Ein Begriff, der allein auf subjectiven Wahrnehmungen beruht, entzieht sich jeder wissenschaftlichen Behandlung, denn zu einer solchen sind durchaus objective Merkmale erforderlich, die von Allen gewürdigt und discutirt werden können.

Nun könnte der Gedanke naheliegen, dass der Genuss durch seine Ursachen zu definiren wäre, dass man also von den Genussmitteln seinen Ausgangspunkt nehmen und sagen könnte: die Wirkung, den Geisteszustand, der bei mir durch bestimmte Potenzen — Musik, Poesie, Wein etc. — hervorgerufen wird, fasse ich unter der Bezeichnung „Genuss" zusammen.

So wäre also Genuss das Resultat gewisser Arten von Einwirkungen. Eine nähere Betrachtung der Sache zeigt nun aber leicht, dass man bei dieser Definition die Stellung der Genussmittel uns gegenüber völlig verkennt. Nichts ist ein Genussmittel an und für sich, die Potenzen, welche Behagen und Lust hervorrufen und so zu Genussmitteln werden, sind es nur mit Bezug auf den Geniessenden, durch den Zustand, den sie bei ihm hervorrufen, nicht durch ihnen innewohnende besondere Eigenschaften, die sie in ein besonderes Verhältniss zu dem Genussempfinden im Allgemeinen setzen.

Nicht viel besser geht es uns, wenn wir versuchen, den Genuss aus seiner Wirkung heraus zu erklären, aus seinem Resultat für unser Gefühlsleben. Einen Genuss nennen wir das, was ein Lustgefühl hervorruft, wird man wohl im Allgemeinen sagen. Das bringt uns der Sache aber nicht näher, denn es ist im Ganzen nicht viel mehr als eine Tautologie. Wenn bei dieser Definition etwas gewonnen wäre, dann müsste das „Lustgefühl" ja ein gangbarer Begriff in der Psychologie, ein eigener Affect sein, d. h. wie die andern Affecte, seine besonderen physiologischen Bedingungen haben, die dann selbst wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Bestimmungen werden können. Und so verhält es sich doch nicht. Indem man ein Gefühl als Lustgefühl bezeichnet, sagt man doch nichts anderes, als dass es einem Wohlbehagen bereitet, und das kann bei Gefühlen der verschiedensten Art der Fall sein, — worauf ich später zu sprechen kommen will. Und wenn die Psychologen manchmal das allgemeine Lustgefühl in Gegensatz zu Sorge oder Schmerz, ja auch zu Schreck oder Zorn setzen, und es gewissermaſsen mit der Freude identificiren, so ist das insoweit nicht richtig, als auch die übrigen Gemüthsbewegungen und Stimmungen gelegentlich eine Rolle als Lustgefühle spielen können.

Der Genuss ist, wie ich es oben gezeigt habe, bedingt durch Processe, die in unserem Organismus vorgehen; er ist also ein physiologisches Phänomen, und seine richtige Definition muss nothwendig auf die Beschaffenheit der physiologischen Prozesse, deren Resultat er ist, gegründet sein. Hoffentlich gelingt es mir in folgender Untersuchung eine rationelle Begriffsbestimmung zu geben. Zum vorläufigen Verständniss wird es indessen nöthig sein, dass wir uns von vornherein über ein objectives Kriterium des Genusses einigen, über ein Kennzeichen, an dem wir sein Vorhandensein unter allen Verhältnissen, auch wo wir persönlich nicht davon beeinflusst werden, merken.

Wir müssen uns klar darüber sein, dass bei einer solchen provisorischen Definition des Genuss-Begriffes nicht wie bei den Gemüthsbewegungen von einer physiologischen Definition die Rede sein kann, und zwar deshalb, weil die Genussempfindung, wie bereits erwähnt, kein, unter allen Umständen physiologisch gleiches Phänomen ist. Es verhält

sich hiermit ganz anders, als z. B. mit Freude. Schreck, oder den übrigen Affecten, die sich in der Regel leicht an charakteristischen, physiologischen Erscheinungen erkennen lassen. Davon ist beim Genuss nicht die Rede. Er tritt, wie wir sehen werden, in allen möglichen emotionellen Gestalten auf, oft auch ohne ausgeprägt emotionellen Charakter, und besizt so kein physiognomisches Kennzeichen. Dass eine Stimmung im gegebenen Falle ein Lustgefühl, einen Genuss mit sich führt, dafür giebt es überhaupt keinen anderen zuverlässigen Beweis, als den Umstand, dass der Betreffende danach strebt, in diese Stimmung zu gelangen, oder wenn er das schon ist, darin zu bleiben Das wird selbstverständlich nur der Fall sein, wenn man weiss, dass diese Stimmung angenehm werden wird, oder wenn man sie schon als etwas Wohlthuendes, also als einen Genuss empfindet. Wir können daher zum vorläufigen Verständniss den Genuss definiren, als die Stimmung, die man zu erreichen strebt, und als Kriterium, ob eine Stimmung für jemand ein Genuss ist, können wir den Umstand betrachten, ob der Betreffende in diese Stimmung zu gelangen sucht.

Es ist wohl möglich, dass ich mit dieser Definition des Genuss-Begriffes nicht mit allen meinen Lesern übereinstimmen werde. Ich könnte mir denken, dass manche das Wort in ganz anderem Sinne gebraucht wissen möchten. Es wird aber besser sein, nicht zu lange bei einer möglichen Uneinigkeit über diesen Punkt zu verweilen, die Sache ist auch insofern ziemlich gleichgültig, als es sich hier in Folgendem immer nur um die Stimmungen handelt, die erstrebt werden, und die ich am kürzesten und treffendsten als Genüsse zu bezeichnen geglaubt habe. Sollte jemand finden, dass das kein adäquates Wort wäre, so ist das für die nachfolgenden Untersuchungen ohne Belang.

Ich will mich also nicht darauf einlassen, eine genaue Definition des Begriffes Genuss zu geben; der Begriff ist ja nicht auf dem Wege wissenschaftlicher Analyse entstanden, und verleitet daher leicht zu Unklarheit und Unbestimmtheit bei einer Untersuchung seines Gegenstandes, andererseits spielt er eine zu grosse Rolle im Vorstellungskreise der meisten Menschen, um bei ästhetischen Untersuchungen entbehrt werden zu können.

Es wird wohl niemand bestreiten, dass unsere Gefühle von Behagen oder Unbehagen, Lust oder Unlust, auf unserm Gemüthsbewegungen oder Gemüthsstimmungen beruhen [1]), und dass unser Streben nach

---

[1]) Die Worte Gemüthsbewegung und Gemüthsstimmung werden in der Regel ziemlich durcheinander gebraucht; Kummer, Freude, Enttäuschung u. s. w. werden ohne Unterschied bald als Stimmungen, bald als Affecte bezeichnet, und doch kann oft Grund vorhanden sein, den Unterschied festzuhalten zwischen der Begebenheit, den Uebergängen im Gemüth, also der Gemüths b e w e g u n g und dem stabilen Zustand, der S t i m m u n g.

Genuss aus dem Verlangen nach einem oder dem andern Affect entstehen, und darauf ausgehen kann, denselben hervorzurufen. Was ich hier sage, ist kein Spiel mit Worten, wie so manches auf dem Gebiet der Gefühlslehre. Die klare Erkenntniss des Verhältnisses zwischen Affecten und Genüssen ist von entscheidendster Bedeutung für unser vorliegendes Thema, indem sie dasselbe auf das physiologische Gebiet hinüberbringt, und uns so festen Grund und Boden unter die Füsse verschafft.

Was wir Gemüthsbewegungen nennen ist, wie ich an anderer Stelle[1]) nachgewiesen habe, in Wirklichkeit nichts anderes, als die Empfindung gewisser körperlicher Zustände, die direkt oder indirekt aus dem augenblicklichen Contraktionszustand unserer Blutgefässe entspringen. Eine Aenderung in der Weite unserer feinen Blutgefässe und damit in dem Blutreichthum der Organe wird begleitet von einem Complex von Wahrnehmungen und Funktionsveränderungen, wie Kälte oder Hitze, Zittern, Muskelkrämpfen, Sekretionsveränderungen und dergl., die in Grad und Form je nach der Stärke und Beschaffenheit der zu Grunde liegenden Ursache variiren.

Und wenn dies der Fall ist, wenn unter einem Eindrucke die Modifikation im Kreislauf eine solche Stärke und Dauer annimmt, dass sie unserm ganzen augenblicklichen Zustand ein eigenthümliches Gepräge giebt, dann sagen wir, dass der betreffende Eindruck eine emotionelle Wirkung gehabt, uns aufgeregt und einen Affect, eine Gemüthsbewegung in uns hervorgerufen hat, — neben der Vorstellung und Erinnerung, die er ja natürlich in der Regel hinterlässt. Ein Eindruck, der nur auf unsere Intelligenz wirkt, unsere Erkenntniss bereichert, unser vasomotorisches System aber nicht weiter erregt, lässt uns kalt, schafft uns keine Schmerzen, aber auch keinen Genuss.

Was wir durch die Eindrücke, denen wir uns hingeben, um einen Genuss zu erleben, zu erreichen suchen, ist also in letzter Instanz ein vasomotorischer Vorgang, eine Verengerung oder Erweiterung der Blutgefässe: Das ist es, was uns Lustgefühl, Genuss, bereitet, und die Faktoren, die das zu Stande bringen, sind Genussmittel für uns. Nun ist ja allerdings, wie jeder von uns zur Genüge erfahren hat, nicht jede Gemüthsbewegung eine Annehmlichkeit, Schreck, Sorge u. s. w. können alles andere als genussreich sein; daher ist durchaus nicht jedes Mittel, mit dem wir eine emotionelle Erregung hervorrufen, ein Genussmittel.

Es ist für die vorliegende Frage von grösster Bedeutung, sich einmal darüber klar zu werden, welche Affecte uns Genuss bereiten und welche nicht, und von welchen Bedingungen es abhängt, ob eine Gemüthsbewegung als Genuss oder als das Gegentheil aufgefasst wird.

---

1) S. „Ueber Gemüthsbewegungen", übersetzt von Dr. Kurella, p. 10. (Leipzig, 1887.)

Ich weiss nicht, ob die Frage jemals klar aufgestellt, und der Versuch einer präzisen Antwort gemacht worden ist, oder ob man sich möglicherweise mit ziemlich unbestimmten Eindrücken begnügt hat. Jedenfalls scheint das Resultat, zu dem die Psychologie gekommen ist, das zu sein, dass Gemüthsbewegungen und Genuss sich sehr verschieden zu einander verhalten und dass es nur ganz wenige, vielleicht nur eine Gemüthsbewegung giebt, welche von einem Gefühl des Behagens begleitet wird. Mit dem Worte „Lustgefühl“ scheint man im Allgemeinen ein Gefühl sui generis bezeichnen zu wollen, jedenfalls, wie schon bemerkt soweit, als man es in einen Gegensatz zu Sorge, Schmerz, Angst und dergl. bringt; das Lustgefühl ist also danach Hauptbedingung für den Genuss, ja es ist, wenn man will, gleichbedeutend mit demselben. Aber diese Ansicht lässt sich nicht aufrechterhalten. Wenn wir nach einer objektiven Bestimmung suchen, so müssen wir sagen: Lustempfindung nennt man jeden Gemüthszustand, den wir zu erreichen streben, in den wir versetzt zu werden wünschen. Ein anderes Kriterium kann ich mir wenigstens für ein allgemeines Lustgefühl nicht denken, es sei denn, dass man sich, mit der landläufigen Psychologie, damit begnügt, auf rein subjektive Wahrnehmungen hinzuweisen. Wenn man unter Lustgefühl eine besondere Art von Affect versteht, d. h. einen Affect, der von bestimmten vasomotorischen Zuständen begleitet ist, so giebt man mit anderen Worten zu, dass es nur e i n e n solchen Zustand giebt, der als Genuss empfunden wird, nach dem wir streben, dass aber das nicht der Fall ist, lässt sich mit Leichtigkeit nachweisen.

Viele unserer Affecte oder Stimmungen können gelegentlich die Rolle eines Lustgefühls übernehmen, ja fast alle, — jedenfalls alle, die wir näher zu analysiren im Stande sind, mit Ausnahme eines einzigen, und an sich sind sie in ihrer Kraft, Genuss zu gewähren, nur wenig verschieden; aber auf der anderen Seite giebt es gewiss Nebenumstände, die den Affecten in ihrer Bedeutung als Lustgefühl mehr oder weniger Abbruch thun können, so dass sie faktisch nicht alle eine gleich hervorragende Stellung in der Psychologie des Genusses einnahmen. Ueber diese Verhältnisse müssen wir vor allem ins Klare kommen, und zu diesem Zwecke wird es nothwendig sein, alle die verschieden emotionellen Zustände in ihrer Bedeutung als Lustgefühl Revue passiren zu lassen.

Dass die F r e u d e oder mit anderen Worten die Wahrnehmung einer allgemeinen Gefässerweiterung in Verbindung mit einer erhöhten motorischen Innervation und einem daraus folgenden Gefühl grösserer Kraft und Leichtigkeit, dass dieser Affekt ein Lustgefühl bedingt, oder vielmehr gleichbedeutend ist mit einem Zustand von Wohlsein und Genuss, das bedarf keiner näheren Erläuterung. Die Freude nimmt ja in dieser Beziehung so wie so eine Sonderstellung im allgemeinen

Bewusstsein ein, und wird als das eigentliche spezielle Lustgefühl betrachtet, oder mit dem Begriff des Lustgefühls identificirt. Das ist, psychologisch betrachtet, unbegründet, aber natürlich ist diese landläufige Auffassung nicht ganz aus der Luft gegriffen und die Beobachtung, dass die Freude immer und unter allen Umständen einen Genuss mit sich bringt, ist an sich richtig genug. Hier wollen wir uns darüber einigen, dass alle Factoren, die den Complex physiologischer Erscheinungen hervorrufen können, welche zusammen das physische Aequivalent der Freude ausmachen, zu den Genussmitteln gezählt werden müssen, jedenfalls so lange als sie unser Kreislaufsystem noch beeinflussen und wir nicht müde werden, uns ihrer Einwirkung auszusetzen.

Die nahe physiologische Verwandtschaft, die zwischen der Freude und dem Zorn besteht, macht es von vornherein wahrscheinlich, dass auch der letztere ein Lustgefühl werden kann. Auch beim Zorne handelt es sich um eine allgemeine Gefässerweiterung und eine Steigerung der Funktion des nervösen Bewegungsapparats; der Unterschied im Vergleich mit der Freude besteht einmal in der grösseren Intensität der Phänomene, die beim Zorn manchmal einen fast pathologischen Charakter annehmen können, und ferner in der Gewaltsamkeit und Zügellosigkeit der motorischen Innervation. Die Bewegungen werden dann nicht nur stärker, heftiger, sondern auch ungenau, bis zu einem gewissem Grade ungeordnet, uncoordinirt. Indessen sind die physiologischen Grundphänomene bei Freude und Zorn dieselben, und schon allein aus dem Grunde wäre es auffallend, wenn die zornige, erbitterte, rasende Gemüthsstimmung uns nicht ebenso Genuss zu bereiten vermöchte, wie die freudige. Man braucht auch durchaus kein tiefer Menschenkenner zu sein, um sich zu überzeugen, dass dies auch wirklich der Fall ist, und wenn der Zorn als Lustgefühl faktisch geringere Bedeutung hat als die Freude, so liegt das daran, dass der Zorn ein weit weniger unschuldiger Affekt ist, als die Freude, so dass man oft Bedenken haben kann, ihn zu Zwecken des Genusses in Anwendung zu bringen, und, hat man einmal der Versuchung nachgegeben, die Sache oft bereuen muss. Der Zorn als Genuss ist daher in der civilisirten Gesellschaft allmählich in Misscredit gekommen, man schämt sich seiner und die Andern wollen ihn nicht dulden. Heutzutage ist der aus diesem Lustgefühl hervorgehende Genuss ein Privileg der primitiven, sogenannten wilden Völkerschaften, sowie jener rücksichtslosen zügellosen Elemente, mit denen selbst eine in moralischer Hinsicht hoch entwickelte Gesellschaft immer noch ziemlich stark durchsetzt ist. Selbst bei Naturvölkern wird der Genuss des Zorns durch die Rücksicht auf das sich selbst und anderen zugefügte Ungemach in gewissen Schranken gehalten; aber immerhin bildet hier die Raserei des Streites, oder vielmehr des Kampfes ein Genussmittel, das mit unwiderstehlichem Naturtrieb gesucht wurde, und durch welche das Leben und

Treiben dieser Volksstämme sein ganz besonderes Gepräge erhält. Hat man keinen Vorwand zum Streit mit Fremden, so zieht man gegen einander zu Felde, blos um der Wonne des Kampfes, der Raserei willen[1]). Unsere nordischen Vorfahren nehmen in dieser Beziehung die erste Stelle ein. Kampf und Streit war ihr höchstes Bedürfniss, und diejenigen, welche, wie die Bersärker die besten natürlichen Bedingungen dafür besassen, sich in den Genuss der blindesten Raserei zu versetzen, erlangten dadurch neben dem persönlichen wollüstigen Genuss eine besonders geachtete Stellung in ihrer Gesellschaft. Konnten sich doch diese Völker keine schönere Belohnung im Jenseits denken, als unbeschränkten Kampf und Krieg und die Möglichkeit, mindestens einmal am Tage todtgeschlagen zu werden. Ein stärkeres Wollustgefühl lag ganz ausserhalb der Möglichkeit ihres Vorstellens. Und bis weit in die geschichtliche Zeit hinein hat dieses Verlangen, wenigstens ab und zu einmal die Wonne der Kampfesraserei zu kosten, die Geschicke der Nationen beeinflusst; selbst in unserem civilisirten Welttheil hat es seine Rolle immer noch nicht ausgespielt, wie auch gebildete und humane Menschen nicht immer im Stande sind, das natürliche Verlangen nach der Wollust des Zorns und einer mehr oder weniger motivirten kleinen Explosion zu unterdrücken. Nur wird es für die Nationen sowohl als auch für den Einzelnen immer unabweisbar nothwendiger, einen anständigen Vorwand für seine Zornesausbrüche zu finden. Es muss heutzutage eine „gerechte Entrüstung“ sein, die sowohl Kriege als Zornausbrüche des pater familias diktirt. Wenn aber die Entrüstung nicht mit so grossem subjektivem Wohlbehagen verbunden wäre, würde man wohl nicht immer so leicht über Sachen in Harnisch gerathen, die man gar keine Ursache hat, irgendwie schwer zu nehmen, — wie z. B. die religiösen Anschauungen ganz fremder Menschen, die Art, wie eine fremde Nation ihre Colonien behandelt oder dergleichen. Kurz, da wo man sich ihm ohne Gefahr und ohne Reue hingeben kann, ja wo man noch dazu das Gefühl hat, etwas Verdienstvolles oder gar Edeles gethan zu haben, — da ist der Zorn ein Genuss, der in seiner Intensität entschieden die Freude übertrifft, jedenfalls nicht hinter ihr zurücksteht.

Beschränkter in seiner Rolle als Genussmittel ist der Complex vasomotorischer Gefässverengerungen und spastischer Zusammenziehungen der willkürlichen Muskeln, der das physiologische Aequivalent der Angst, des Schreckens, bildet. Und das ist begreiflich genug; denn während die Explosionen, die den Zorn begleiten, und seine Bedeutung als Genussmittel beschränken, im Wesentlichen ein Risiko für die Andern bilden — worüber man ja in der Regel relativ leicht hinwegkommt — so ist in den meisten Fällen die Angst dadurch bedingt, dass man selbst

[1]) Ferox gens nullam esse vitam sine armis rati. Liv. XXXIV, 17.

in Gefahr, oder von irgend etwas Bösem bedroht ist, oder zu sein glaubt. Und nur um eines Lustgefühls willen ein ernstes Risiko für die eigene Person auf sich zu nehmen, das werden wohl die meisten sich reiflich überlegen. Die Gefahr, die mit dem Schreck verknüpft ist, muss natürlich diesem Affekt in seiner Rolle als Genussmittel wesentlich Abbruch thun. Kann man dagegen die emotionellen Angstphänomene geniessen, ohne sich in Wirklichkeit einer ernsten Gefahr auszusetzen, mit klarem Bewusstsein der Sicherheit und Gefahrlosigkeit der Situation, so ist die Angst vielleicht nicht weniger genussreich, als die vorhin erwähnten Affekte. Wenn Kinder die Mutter in der Dämmerstunde um eine recht schaurige Gespenstergeschichte bitten, so geschieht es doch, weil das Grausen, in das sie sich dadurch versetzen lassen, ein Wonnegefühl für sie mit sich führt. Auch alle die nervenerschütternden, schauererweckenden Producte der Belletrik, von dem „Blutigen Räuberhauptmann“ an bis zu E. T. A. Hofmann's und E. A. Poe's Erzählungen verdanken ihren Erfolg dem Verlangen der Menschen nach dem Genuss des Angstgefühls.

Auf diesem Gebiet ist die Erklärung dafür zu suchen, dass ungebildete und hochgebildete Menschen einen Genuss am Zuschauen bei Hinrichtungen, blutigen Kampfspielen und Thierbändigerscenen finden, und dass das Vergnügen an Seiltanz und Trapezgymnastik gleich geringer wird, sowie ein Sicherheitsnetz ausgespannt ist. Das Wesentliche bei alledem ist, Angst auf anderer Leute Kosten, sympathische Angst. Hier liegt auch der Schlüssel zu der merkwürdigen, historisch bedeutungsvollen Erscheinung der Lust an Grausamkeiten, die so viele grosse und mächtige Männer zu Menschenschlächterei und blutigen Kriegen getrieben hat.

Manche Menschen suchen ja den Genuss der Angst auch auf eigene Gefahr. Für solche Natur hat die Gefahr eine merkwürdige Anziehungskraft, und sie fühlen sich im dichtesten Kugelregen am wohlsten; dabei spielt auch der Rausch des Kampfes eine Rolle und die gleichzeitig bestehende Spannung, welche einer der genussreichsten Affekte und deswegen so sehr beliebt ist.

Die Spannung ist der Angst nahe, der Freude in einzelnen Punkten verwandt; mit der Angst hat sie die vasomotorische Haupterscheinung, die krampfhafte Zusammenziehung der Gefässmuskeln und anderer unwillkürlicher Muskeln gemeinsam, dagegen fehlt ihr die beim Schreck so ausgeprägte Lähmung der willkürlichen Muskeln, vielmehr ist die Spannung durch ruhe- und ziellose willkürliche Muskelthätigkeit ausgezeichnet. Das entspicht ganz der Rolle der Spannung in der Auffassung der Alltagspsychologie, für diese ist sie ja ein Schweben zwischen Furcht und Hoffnung, die Unruhe vor einer Entscheidung, welche uns entweder Freude oder Schmerz bringen kann.

Von allen Genüssen aus dem Gebiete der Affecte giebt es vielleicht keinen, der so gesucht wäre, und absichtlich so viel verwendet würde, wie die Spannung. Ich lasse dahingestellt, ob sie an und für sich mehr als andere Affecte geeignet ist, Genuss zu bereiten; jedenfalls hat sie den Vorzug, fast überall und immer zur Verfügung zu sein, und sich durch sehr harmlose Mittel hervorrufen zu lassen. Es ist nicht immer so leicht, sich den Genuss einer Freude zu verschaffen, während eine Spannung jeden Augenblick hervorgerufen werden kann; deswegen haben die Menschen auch von jeher nach Mitteln dafür gesucht, und diese stets parat gehalten. Mit Zorn und Angst verglichen ist sie ein so unschuldiger Genuss, dass man sie ohne Skrupel als Quelle der Lust verwenden kann.

Die Beispiele für die vielen künstlichen Mittel zur Hervorrufung dieses genussreichen Affekts liegen auf der Hand. Alles was Spiel heisst, dient diesem Zwecke. Das Spiel kann ja auch auf anderem Wege Genuss bereiten, aber es giebt kein Spiel ohne Spannung, und sehr oft, wie beim Glücksspiel, macht sie den ganzen, für viele unwiderstehlichen Genuss des Spiels aus. Spiele in den verschiedensten Formen sind die gewöhnlichsten aller Vergnügungen. Das gilt für das Kind, das mit Herzklopfen und rothen Backen vor der Möglichkeit den schwarzen Peter zu ziehen, dasitzt, bis zu dem gesetzten Geschäftsmanne, der abends sein bei der Arbeit aufgesammeltes Genussbedürfniss mit der mässigen und soliden Spannung befriedigt, welche ihm sein Whist oder L'hombre gewährt.

Wie überwältigend stark das Verlangen des Menschen nach Spannung sein, wie vollständig es ihn beherrschen kann, braucht gar nicht näher nachgewiesen zu werden. Spielhäuser und Rennbahnen beweisen das zur Genüge, und man hat ja von Seiten der Gesellschaft der rücksichtslosen Befriedigung dieses Verlangens ebenso Schranken entgegensetzen müssen, wie der Befriedigung anderer emotioneller Bedürfnisse, des Zorns z. B. Aber auch auf andere Weise greift der Drang nach Spannung in die menschlichen Verhältnisse ein. In den meisten Sprachen giebt es nur ein Wort zur Bezeichnung von Spiel, gleichviel ob es sich um Kinder oder Erwachsene handelt. Und in der That wird man sehen, dass es sich bei dem Spielen der Kinder im Wesentlichen darum handelt, eine Spannung zu schaffen, und dass dieser Gemüthszustand, die Spannung den Haupttheil des Genusses ausmacht. Das Verlangen erwachsener Menschen nach Spannung hat die Wettkämpfe in all ihren Formen gezeitigt, die schon im klassischen Alterthum eine so grosse Rolle spielten und in den civilisirten Ländern Jahr für Jahr mehr Raum gewinnen. Dass man das Bedürfniss nach Spannung auch durch die schöne Literatur zu befriedigen sucht, ist natürlich, und in der That ist ja auch das Zuwege-

bringen dieser Stimmung ein Hauptmittel der meisten Zweige der Dichtkunst. In wie vielen Dramen und Romanen ist die Spannung nicht das wesentliche, vielleicht das einzige Mittel zur Erlangung von Kunstgenuss. Und selbst in der Weltgeschichte, — wer wollte da entscheiden, wie gross die Rolle ist, die dem Spannungsbedürfniss zufällt, wie oft es die Haupttriebfeder grosser Actionen war, die die Welt erschüttert oder umgeformt haben.

Cäsar hatte ja, als er den Rubikon überschritt, selbst das Gefühl, ein grosses gewagtes Spiel zu spielen und Napoleon sagte von sich, während er den Plan zu einem Feldzug zurechtlegte, wäre ihm zu Muthe, „wie einer Frau, die ein Kind gebären sollte“, so gespannt, so erwartungsvoll, so angenehm unruhig.

Ja selbst der Kummer, das physiologische Gegenspiel der Freude, das auf einer Gefässverengerung und Herabsetzung der motorischen Innervation beruht, selbst dieser Affect, der oft als mit jedem Lustgefühl unvereinbar betrachtet wird, kann ebenso wie die Angst zum Genuss werden, wenn in seinen Ursachen etwas liegt, das ein Behagen an eben diesem emotionellen Prozesse ermöglicht. Auch dieser Gemüthsbewegung gegenüber haben die Menschen sich so zu stellen gewusst, dass sie im Stande sind, ihre Annehmlichkeiten zu geniessen. Wie man es hier verstanden hat, die kummervolle Stimmung zu einem für viele sehr wirksamen Genussmittel zu gestalten, davon wird später die Rede sein. Ist doch die „sanfte Melancholie“, die „Wollust der Thränen“, die für zahlreiche Menschen zu den höchsten Genüssen zählt, der Ursprung vieler bedeutender Erzeugnisse der Dichtkunst gewesen. Die trübe, melancholische Poesie entsteht nicht allein — ja vielleicht nur zum geringsten Theile — als Ausdruck der Stimmung des Dichters; sie würde keine Leser finden, sie könnte nicht gedeihen, wenn sie nicht vom Publikum verlangt würde, zur Befriedigung des Bedürfnisses, auf sympathischem Wege in eine kummervolle Stimmung versetzt zu werden. Die rührende, thränenpressende Poesie hat gewiss kein geringeres Publikum, als die spannende; die rührende Musik sicher ein grösseres, als die heitere. Bellini selbst sah seine Aufgabe darin „piangere e far piangere“. Sehr vielen Menschen, ganz besonders aber Frauen bereitet ein Buch, ein Theaterstück u. s. w. gar keinen Genuss, wenn es ihnen nicht Anlass giebt, Thränen zu vergiessen [1]).

Selbst der natürliche Kummer ist für viele eine starke Quelle des Genusses; trotz der Erinnerung an seine Ursachen möchten sie um keinen Preis von ihm befreit werden; sie klammern sich daran an, sie

[1]) Madame Rillier sagt in der Vorrede ihres Buches über Frau von Staël (Paris 1828, XXIX). „Ce qui l'amusait c'était ce qui la faisait pleurer.“

schwelgen darin, sie nehmen jedesmal, wo das Bedürfniss nach Stimmungsgenuss über sie kommt, ihre Zuflucht zu ihm[1]).

Es ist hier unmöglich alle verschiedenen Stimmungen und Gemüthszustände daraufhin zu untersuchen, inwieweit sie Lustgefühle sein können; die meisten sind übrigens zu schwach ausgeprägt, zu wenig concret, als dass ein Versuch in dieser Richtung viel ergeben könnte.

Jedoch muss ein Affect von eigenthümlicher Beschaffenheit hier etwas eingehender behandelt werden, weil er im Reiche der Stimmungen und Gemüthszustände eine ästhetisch besonders wichtige Stellung einnimmt. Ich meine den Zustand, welcher den reinsten und stärksten, sozusagen den Genuss an sich darstellt, ich meine das, was wir den ekstatischen Zustand nennen. Unter Ekstase versteht man, — jedenfalls soll das Wort hier so gebraucht werden, — den mehr oder weniger ausgebildeten Zustand von Bewusstlosigkeit, von Unzugänglichkeit und Unempfindlichkeit für äussere Eindrücke, den man durch starke emotive Einwirkungen verschiedener Art hervorrufen kann. Es ist ja nicht unbegreiflich, dass eine bis zu überwältigender Stärke gesteigerte Stimmung die intellectuelle Thätigkeit ganz oder fast ganz aufheben kann, oder, was vielleicht richtiger ist, von einer solchen Aufhebung begleitet werden kann. Jeder starke Affect hat, wie die tägliche Erfahrung zeigt, einen störenden Einfluss auf Bewusstseins- und Denkvorgänge; natürlich lassen die Veränderungen des Blutumlaufs, welche die Affecte kennzeichnen, in der Regel die Organe für die übrigen seelischen Vorgänge nicht unberührt. Bekanntlich verliert jemand, der von Angst ergriffen wird, zugleich mehr oder weniger die Kraft klar zu denken, die Situation richtig zu würdigen, kurz er „verliert den Kopf"; der Wüthende sieht weder noch hört, noch überlegt er, sondern er ist „ausser sich" und dabei für äussere Unannehmlickeiten mehr oder weniger unempfindlich; der Frohe kann von seiner Stimmung so eingenommen sein, in so hohem Grade ausserhalb dessen, was ihn umgiebt, stehen, dass man als passende Bezeichnung das Wort „entzückt" für ihn gewählt hat[2]).

Bei jedem starken Affecte findet sich — wohl eher als Begleit- wie als Folgeerscheinung — eine Aufhebung des Verhältnisses zur Umgebung, ein gewisser Grad von Bewusstlosigkeit und Unempfänglichkeit. Tritt dieser Zustand stark in den Vordergrund, während sich die übrigen Affekterscheinungen verhältnissmässig wenig geltend machen, so bezeichnet man den Zustand als Ekstase. Wo sich z. B. eine von

---

1) Öhlenschläger berichtet in seinen „Erinnerungen" von einem Freunde (Rabbek) „Er musste immer eine Dame haben, in die er unglücklich verliebt sein konnte, das versetzte ihn in seinen Mussestunden in die elegische Stimmung, die er so sehr liebte.

2) Das Wort „entzückt" bedeutete ursprünglich, sogar noch zur Zeit Holberg's, dass man dieser Welt ganz entzogen ist.

religiöser Stimmung erfüllte Seele selbstvergessen und hingebend versenkt in ein seliges Beschauen der, und eine alles absorbirende Freude an der Gottheit, wo also nur Stimmung herrscht, und für andere Affekterscheinungen kein Raum ist, da sind die Bedingungen dafür gegeben, dass die Ekstase in ihrer reinen Form auftritt.

Die Ekstase ist also der reinste, uncomplicirteste Zustand des Genusses an sich, und kann deshalb gewiss das höchste Lustgefühl mit sich bringen, dessen der menschliche Organismus überhaupt fähig ist. Der Ekstatische fühlt „die himmlische Freude", hört die Engel singen und sieht den Himmel offen. Andererseits kann er aber auch vom tiefsten Schmerz erfüllt oder von der quälendsten Angst beherrscht sein, kann heisse Thränen über Jesu Wunden vergiessen, oder sich in Furcht vor den Höllenqualen winden.

Wahrscheinlich ist die vasomotorische Grundlage der Ekstase sehr verschiedenartig; wie stark die Innervation der Blutgefässe durch diesen Zustand beeinflusst sein kann, zeigt sehr frappant die Thatsache, dass bei ekstatischen Individuen Blutungen in der Haut oder auf ihrer Oberfläche oder blutige Schweisstropfen auftreten können.

Diese Erscheinungen haben oft den mystischen Nebel, der die Ekstase in den Augen der Laien umgiebt, noch verdichtet, zumal diese blutigen Stigmata der Ekstase oft an besonders bedeutungsvollen Stellen auftreten, so an denen der Dornenkrone, der Nagelwunden, des Lanzenstichs. Es wäre nicht weiter wunderbar, wenn ein so starkes Lustgefühl, wie das der Ekstase den Menschen sehr anzöge, und wenn die halbe Welt danach strebte, ihre Existenz in ekstatischer Entzückung zu durchleben. Das würde gewiss auch so sein, wenn es für die meisten Menschen nicht so sehr schwer und mühsam wäre, sich in einen vollentwickelten Zustand von Ekstase zu versetzen. Die Menschen sind in dieser Beziehung sehr verschieden begabt, nicht nur die verschiedenen Individuen, sondern anscheinend auch die verschiedenen Rassen. Die Ekstase hat immer unter den Orientalen geblüht, vor allem in Egypten, Kleinasien, Persien, Indien. Aber selbst bei den so sehr disponirten Bewohnern dieser Länder ist eine besondere, recht schwierige Vorbereitung für die Erreichung der ekstatischen Entzückung erforderlich; die durch verschiedene künstliche Mittel aufs Höchste gesteigerte exaltirte Stimmung, durch welche man die Ekstase oft zu erreichen sucht, reicht dazu meist nicht ganz aus. Ihre Wirkung muss durch äussere, auf den Blutdruck im Hirn hinwirkenden Mittel unterstützt werden. Die Derwische, die ja nicht blos der, sondern auch von der Ekstase leben, drehen sich bei ihren religiösen Exerzitien in so schwindelnder Schnelligkeit und so merkwürdiger Ausdauer um sich selbst, dass man schon beim blossen Zusehen das Gefühl hat, verrückt zu werden. Andere Secten suchen die für die Ekstase nöthigen Kreislaufstörungen dadurch herbeizuführen,

2*

dass sie unglaublich schnell „bis 400 Mal in der Minute, mit der Uhr in der Hand gezählt“, den Kopf von einer Seite nach der andern werfen, bis sie in Convulsionen verfallen [1]). Das ist ja nun nicht jedermanns Sache; unter civilisirten Völkern kommt eine vollständige Ekstase jetzt auch nur bei besonders disponirten Individuen vor, und zwar nur bei Frauen und Kindern, und im ganzen so selten, dass sie für krankhaft, für eine hysterische Erscheinung gilt. In solchen Fällen kommt die Ekstase zu Stande, ohne dass stark circulationsstörende Handlungen, wie sie die orientalischen Fanatiker vornehmen, einwirken, vielmehr lediglich als ein affectiv-vasomotorischer Vorgang, und dabei handelt es sich bekanntlich fast immer um religiöse Gemüthsbewegungen, die ja für die Ekstase am wirksamsten erscheinen. Kein Genuss ist so überwältigend wie der religiöse, jedenfalls giebt es kein harmloseres Mittel zur Erzielung der Ekstase; und das Lustgefühl, welches auch ganz leichte, ekstatische Zustände mit sich führen, wird ja oft dadurch erreicht, dass man sich in religiöse Entzückung versetzt. Ein massenhaftes, gewissermaſsen epidemisches Auftreten der Ekstase und ihre Ausdehnung auch auf nicht disponirte Individuen — und deshalb auch oft sogar auf Männer — ist nicht selten in Zeiten beobachtet worden, wo die Gemüther langdauernde und tiefe Erschütterungen erfahren haben, z. B. durch mörderische Seuchen oder starke religiöse Bewegungen.

Zur Zeit der christlichen Märtyrer waren ekstatische Zustände ziemlich alltäglich; auch nach der furchtbaren Seuche des „schwarzen Tods“ im 14. Jahrhundert führte die alle Welt beherrschende Unruhe und Angst zu Epidemieen von ekstatischen Zuständen, die ein Land nach dem anderen ergriffen. Unter Bussliedern zogen die Flagellanten durch ganz Europa, und wurden sympathisch aufgenommen, so lange die durch das grosse Sterben erregte ängstliche Unruhe dauerte.

In unserem Klima und unter den civilisirten Völkern sind voll entwickelte ekstatische Zustände so selten, dass sie für pathologisch gelten; anders aber mit den nur halb entwickelten Formen der Ekstase. Sie werden nur meist anders bezeichnet, und deswegen in ihren Wesen verkannt; aber Jeder kennt aus der Selbstbeobachtung oder der Betrachtung Anderer jenes unbestimmte Genussgefühl, welches einen so fesselt,

---

[1]) Der türkische Arzt Zambacco berichtete auf dem medizinischen Congress in Kopenhagen von der Sekte der Raphai folgendes: „Nachdem sie ganze Stunden lang gesprungen, getanzt, ihren Körper nach allen Richtungen geschwungen und in allen Tonarten geheult haben, verfallen sie Krämpfe. Wenn ihr Wahnwitz den Höhepunkt erreicht hat, sind sie gegen Schmerz derartig unempfindlich, dass sie ihre Haut und ihre Glieder mit langen Nadeln durchbohren, ohne Schmerzenszeichen zu geben. Sie verschlucken dann Glas, Scherben, Messer, trockene Kaktusblätter, scheussliche Skorpione und Schlangen. Ihr Scheich haut mit Keulen und Säbeln auf sie los; ihr rasendes Delirium hat sie um alles Gefühl und alle Vernunft gebracht.“

dass man sich und die Welt vergisst. Wenn man in solchen Fällen z. B. sagt, dass einen der Parsifal in Ekstase versetzt, so will man damit nicht einen Zustand wie den eines tanzenden Derwischs oder eines Fakirs bezeichnen, aber doch etwas im Grunde Aehnliches. Wenn jemand „in Begeisterung schwimmt“ oder vor Entzücken „ganz ausser sich“ ist, so haben diese Zustände, wie die Ekstase, das Merkmal, dass einen ein Eindruck — einer Person, eines Gegenstandes oder einer Darstellung — so ganz gefangen nimmt, dass die Erregbarkeit des Gehirns für alle anderen Einwirkungen herabgesetzt oder aufgehoben ist.

Für die Frage nach dem Wesen des Kunstgenusses ist hier die grosse Rolle von Bedeutung, welche die Bewunderung als Lustgefühl erhält. Die Bewunderung ist ja nur ein Grad — ein ganz niedriger oder doch alltäglicher, aber gerade deshalb ein so wichtiger — der ekstatischen Stimmung, und diese Verwandtschaft zeigt sich auch in der sprachlichen Ausdruckform der Bewunderung.

Wenn ein dänischer Dichter die tiefen Worte spricht, „ewige Bewunderung ist unseres Herzens Verlangen“, so zeigt er nur, wie natürlich es wäre, wenn die Menschen ihr Leben in beständiger Ekstase hinzuleben suchten. In der höchsten Ekstase kann man natürlich nicht leicht und nicht häufig sein; man begnügt sich mit einer schwachen Form, der Bewunderung, d. h. im Grunde genommen, mit einem leichteren Grade der vasomotorischen Erregungen, welche die Ekstase bedingen und fühlt dabei — diesen Grad nennen wir Bewunderung — schon einen Genuss.

Die Natur bietet der Bewunderung unerschöpfliche Quellen; aber — und das interessirt uns hier besonders — um nun jeder Zeit in diese genussreiche Stimmung kommen zu können, haben die Menschen verstanden, sich in unbegrenzter Zahl Gegenstände der Bewunderung zu verschaffen.

Das verleiht der Bewunderung ihre grosse Bedeutung für den Kunstgenuss; deshalb komme ich auf sie weiter unten bei Erörterung des Weges, auf welchem die Kunst ihre Gesammtwirkung hervorruft, zurück. Hier will ich nur vorläufig bemerken, dass das Moment, welches bei einem Werke oder einer Vorführung Bewunderung hervorruft, natürlich keine ihnen anhaftende positive Eigenschaft ist, sondern eine Vorstellung, welche das Werk oder die Vorführung hervorruft, und zwar im Besonderen die Vorstellung überwundener Schwierigkeiten. Ich kann z. B. Bewunderung und damit Genuss vor einer Metall- oder Glas-Arbeit fühlen, solange ich sie für das Product einer schwierigen oder kunstgeübten Handarbeit (Schmieden, Schleifen u. dgl.) halte; aber dieser Genuss verschwindet in dem Augenblicke, wo ich erfahre, dass die Arbeit mühelos, z. B. durch einfaches Giessen producirt worden ist, und doch ruft der Gegenstand in beiden Fällen denselben Sinneseindruck hervor.

Man muss sich, wie ich später eingehender zeigen werde, darüber ganz klar sein, wenn man die grosse Bedeutung der Bewunderung beim Kunstgenusse richtig verstehen will.

Ich habe bisher bei verschiedenen Gelegenheiten hervorgehoben, dass nicht bewiesen, ja nicht einmal wahrscheinlich ist, dass bestimmte Gemüthsbewegungen an sich uns grösseren Genuss zu bereiten im Stande sind, als andere. Zorn, Trauer, Angst u. s. w. können eben so starke Lustgefühle werden, wie die Freude; wenn im praktischen Leben die Affecte als Genussmittel so verschieden wirken, so liegt das wohl in erster Linie entweder an begleitenden Umständen oder an ihren verschiedenen Ursachen und Folgen. Die Trauer gewährt keinen Genuss, wenn sie durch den Tod eines lieben Freundes hervorgerufen wird, und der Genuss des Zorns geht verloren, wenn man daran denkt, dass man sich nicht von ihm beherrschen lassen darf.

Hier sind aber vielleicht ein paar Ausnahmen zuzulassen. Gewiss hat hier die Freude eine bevorzugte Stellung, weil sie, wie kein anderer Affekt, immer und unter allen Umständen ein Genuss ist, und namentlich deshalb, weil sie, so lange sie überhaupt aufrecht erhalten werden kann, dauernd als Lustgefühl wirkt, während Trauer, Angst, Spannung u. s. w. ziemlich bald aufhören, Genüsse zu sein und deshalb auch nur kurze Zeit hinter einander zu diese Zwecke verwendet werden; man wird ihrer sonst müde und ihre Wirkung schlägt in das Gegentheil um.

Das muss natürlich auf einer Verschiedenheit der physiologischen Entstehungsbedingungen beruhen, vermuthlich auf den folgenden: Die vasomotorischen Erscheinungen der Affekte sind in der Regel spastischer, krampfhafter Natur und bestehen in einer aktiven Zusammenziehung der Gefäss-Muskeln, deren Ergebniss entweder Zusammenziehung oder Erweiterung der feinen Arterien ist.

Solch eine spastische Zusammenziehung muss, nachdem sie einige Zeit gedauert hat, zur Ermüdung der dabei thätigen Muskeln und Nerven führen; sie kann nur mühsam beibehalten werden und wird von einem subjectiven Unbehagen begleitet sein, das mehr als eine Art psychischer Müdigkeit, als wie eine Muskelermüdung empfunden werden wird. Der Affect ist von einem Unlustgefühle begleitet und verschwindet schliesslich, auch wenn seine Ursache weiter besteht.

Mit der Freude verhält es sich aber anders; physiologisch betrachtet ist sie ein Zustand von Erweiterung der feinen Gefässe, der entweder durch einen Krampf der die Gefässe erweiternden, oder eine Erschlaffung, eine Lähmung der sie verengernden Muskeln entsteht. Ist letzterer Zustand die physiologische Seite der Freude — zum Unterschiede vom Zorne — so lässt sich ihr unbegrenztes Fortdauern, ohne Unbehagen oder Ermüdung, ihre Rolle als unbeschränkt Genuss bereitendes Mittel verstehen.

Natürlich lässt sich über diese Auffassung discutiren; für sie spricht aber auch die Thatsache, dass die chemischen Substanzen, welche auf rein körperlichem Wege eine frohe Stimmung herbeiführen, gefässerschlaffend wirken.

Eine weitere Ausnahme von dem Satze, dass alle Affecte in gleichem Mafse Genuss gewähren können, bildet die Enttäuschung.

Dieser Affect scheint nie mit den Zügen eines Lustgefühls aufzutreten, was man von keinem anderen Affekte sagen kann. Psychologisch erscheint diese negative Bedeutung der Enttäuschung selbstverständlich, sie tritt ein, wenn etwas Begehrtes nicht erreicht wird, mit anderen Worten also, nach der oben gegebenen Definition des Genusses: wenn einem ein Genuss entgeht. Dann kann die Enttäuschung also nicht als ein Genuss gefühlt werden.

Physiologisch betrachtet hat die Enttäuschung als körperliches Attribut ein Gefühl von Abspannung, Ermüdung, Schlaffheit, vielleicht der einzigen körperlichen Empfindung, die nie irgend ein Gefühl von Angenehmem weckt.

Dass unsere Genussszustände zum grossen und wesentlichen Theil aus unsern Gemüthsbewegungen stammen, oder vielmehr mit diesen zusammenfallen, identisch mit ihnen sind, kann wohl als feststehend betrachtet werden, und ihre Abhängigkeit von vasomotorischen Veränderungen ist demzufolge nicht anzuzweifeln. Aber eine andere Frage ist es, ob ein Affekt immer die nothwendige Voraussetzung des Genusses sein muss, ob nichts anderes uns ein Lustgefühl bereiten kann, als eine emotionelle Nerveninnervation. Hierauf wird jeder antworten, dass eine Gemüthsbewegung zum Zustandekommen eines Genusses durchaus nicht nöthig ist, dass die tägliche Erfahrung zeigt, wie wir durch alle unsere Sinnesorgane genussreiche Eindrücke aufnehmen können, ohne dass diese irgendwelche Gemüthsbewegung oder Stimmung erwecken. Wie gross auch unser Genuss bei einem Glase edlen Weins, bei dem Einathmen eines zarten Duftes, bei dem Anblick einer farbenprächtigen Dekoration sein mag, so wären das doch alles nicht Dinge, die unser Gemüth bewegen, sie brauchten es wenigstens nicht zu sein.

Das ist wohl in gewissem Sinne wahr. Wir können sicher Genuss empfinden, ohne das, was man gewöhnlich Gemüthsbewegung nennt. Aber eine andere Frage ist es, ob wir Genuss empfinden können, ohne dass diesem Zustand irgend eine vasomotorische Veränderung zu Grunde liegt, von derselben Art, wie die, welche unsere Gemüthsbewegungen repräsentiren. Wir haben ja schon oft erwähnt, dass durchaus nicht jedes vasomotorische Innervationsphänomen die Veranlassung zu dem ist, was wir gemeinhin Gemüthsbewegung nennen; dazu gehört vor allem, dass diese Erscheinungen eine gewisse Stärke und Ausdehnung besitzen; ist letzteres nicht der Fall, so veranlassen sie keine emotionellen

Phänomene, können aber gleichwohl einen Genusszustand hervorrufen; und ausserdem hängt ja die emotionelle Wirkung in hohem Grade von der habituellen oder augenblicklichen Disposition des betreffenden Individuums ab. Man kann daher keine so bestimmte Grenzen ziehen, keinen prinzipiellen Unterschied aufstellen zwischen der emotionellen Gefässinnervation und derjenigen, die keine Gemüthsbewegung im conventionellen Sinne des Wortes hervorruft. Die Unklarheit kommt daher, dass man nach alter Gewohnheit seinen Ausgangspunkt von der Gemüthsbewegung nimmt, diesem ganz unphysiologischen und wissenschaftlich genommen unmöglichen Begriff, der nun aber einmal in der Psychologie Fuss gefasst hat, statt von der Gefässinnervation auszugehen und deren psychische Resultate zu analysiren. Die Frage muss also so gestellt werden: Können die vasomotorischen Veränderungen ein Genussgefühl hervorrufen, selbst wenn sie aus einem oder dem anderen Grunde, z. B. in Folge ihrer Ausdehnung oder Intensität nicht diejenigen Erscheinungen verursachen, durch welche unsere Gemüthsbewegungen charakterisirt werden. Um aber in diesem Punkt, wie überhaupt in dem Verhältniss des Genusses zu den vasomotorischen Functionen klar zu sehen, müssen wir dem Leser nothwendigerweise in kurzen Zügen die physiologischen Grundbedingungen ins Gedächtniss zurückrufen, wie sie in dem einleitenden Kapitel dargestellt worden sind.

Nach dem dort Erörterten können wir in einen Zustand des Genusses gerathen teils durch solche vasomotorische Reize, welche deutliche affective Erscheinungen: Gemütsbewegungen oder Stimmungen irgendwelcher Art hervorrufen; aber auch durch Reize, bei denen Gemüthsbewegungen fehlen. Dieser Unterschied ist physiologisch nicht wesentlich; der Unterschied zwischen den affectiven und den nicht-affectiven vasomotorischen Innervationen ist mehr scheinbar als wirklich und beruht nur auf Intensitäts-Unterschieden der Innervation; ganz leichte affective Vorgänge können für ihren Träger unmerklich sein, und es sieht dann aus, als käme der Genuss ohne jedes emotionelle Moment zu Stande, was wohl niemals der Fall ist.

Wir haben uns in der allgemeinen Theorie der Genusserzeugung noch einige Bedingungen klar zu machen, die von der grössten Bedeutung für die künstlerische Erregung des Genusslebens sind.

Wenn man etwas in der Welt zu Stande bringen soll, so muss man ausser über das Material auch über das richtige Verfahren verfügen. Ich schreibe solche Banalitäten nicht gern hin, aber es ist wichtig, das hier in Erinnerung zu bringen.

Die Genussmittel wirken nicht, oder wenig oder nur ganz vorübergehend, wenn sie nicht methodisch und nach gewissen Regeln angewendet werden, die aus der physiologischen Natur des Genusses hervorgehen; die Anwendung dieser Regeln ist viel wichtiger als die Natur der genusserregenden Sinneseindrücke.

Hierin ist die eine grosse Aufgabe der Kunst zu suchen; ich meine die genussreiche Anwendung der Abwechselung; in ihr hat die Kunst eines ihrer allgemeinen Mittel.

Das andere Mittel, das uns zur Verfügung steht, um Kunstgenuss hervorzurufen, ist die Erregung einer sympathischen Stimmung, die Erweckung genussreicher Affecte auf dem Wege der Sympathie, d. h. die Benutzung der enormen Suggestiv-Wirkung affectiver Erscheinungen.

Ohne Verständnis für die Bedeutung dieser beiden Momente der Physiologie des Genusses würde vieles unverständlich bleiben, namentlich aber würde man zu keiner Klarheit über das eigentliche Wesen des Kunstgenusses kommen; in ihnen ist die ganze Aufgabe der Kunst beschlossen.

III. Die Abwechselung als Genussmittel.

Jeder Genuss hat seinen natürlichen Abschluss, man wird schliesslich, früher oder später, abgestumpft gegen ihn, oder wenn das nicht, so doch müde, „man bekommt die Sache über“.[1])

Hat man eine Weile mit Behagen am warmen Kamin gesessen oder sich in der Sonne gewärmt, so sehnt man sich unwillkürlich nach einem frischen Windstoss oder einem kühlen Bade, aber nur, um nach nicht allzu langer Zeit die Wärme wieder aufzusuchen. Keine Speise, kein Getränk behagt dem Gaumen längere Zeit nacheinander, und selbst in den ärmlichsten Verhältnissen sucht die Hausfrau Abwechselung in den Küchenzettel zu bringen, damit unter allzu grosser Einförmigkeit nicht der Appetit leidet. Wie bald ein einförmiger Farbeneindruck aufhört, einem zu gefallen, wie schnell ein einförmiger anhaltender Ton ermüdend, ja schliesslich ganz unerträglich wird, hat wohl jeder schon einmal erlebt.

[1]) La continuité dégoute en tout. Le froid est agréable pour se chauffer. Pascal, Pensées. Art. VI, 49.

So kommt es, dass die Abwechselung eine so ausserordentlich grosse Rolle in der Psychologie der Genüsse spielt. Eintönigkeit vernichtet sehr bald jeden Genuss. Wo es sich darum handelt, einen dauernden Genusszustand aufrecht zu erhalten, muss die erste Aufgabe sein, für Veränderung zu sorgen, und beim Entwerfen eines Programms für die eigenen Genüsse oder die Anderer ist es die grosse Kunst, zu berechnen, wie lange ein Genussmittel angewendet werden kann, ehe es seine Kraft verliert oder gar zur Plage wird, und wie die Eindrücke möglichst zweckmässig abwechseln müssen, um die grösstmögliche Genusswirkung hervorzurufen. Jedes genial componirte Menü, jedes vielverheissende Tivoliprogramm ist ein Beweis dafür, wieviel Geist, wieviel Ueberlegung in den Dienst dieser Aufgabe gestellt werden kann. Shakespeare beweist ein klares Verständniss für die Wirkung der Abwechselung, wenn er die rührendsten Auftritte, die grässlichsten Schreckensscenen mit burlesken Darstellungen abwechseln liess; und die Griechen, die sich wohl auf Genuss verstanden und den Drang nach Abwechselung respectirten, aber nicht wie die modernen Dramatiker, die Handlung unterbrechen durften, kamen diesem Bedürfniss des Publikums dadurch entgegen, dass sie regelmässig auf eine tragische Trilogie zur Aufmunterung der Zuschauer eine komische Farce folgen liessen.

Die Bedeutung der Abwechselung für den Genuss ist ja eine unbestrittene und auch im Ganzen so anerkannte Thatsache, dass eine ausführliche Beweisführung hier ganz überflüssig ist. Die ganze Sache sieht auch auf den ersten Blick höchst einfach und leicht erklärlich aus. Sobald man aber die Rolle der Abwechselung in ihrem Verhältnis zum Genuss etwas näher betrachtet, so kommt man sehr bald zu der Ueberzeugung, dass diese Rolle keineswegs in allen Fällen dieselbe ist und dass die physiologischen Aufgaben, die die Abwechselung zu erfüllen hat, höchst mannigfaltige sind.

Das Bedürfniss nach Abwechselung geht, wie schon aus Vorhergehendem klar sein wird, aus zwei verschiedenen Umständen beim Genuss hervor: 1. verliert jedes beliebige Genussmittel bei längerer ununterbrochener Anwendung seine Wirkung, man stumpft dagegen ab, 2. wirkt jeder Genuss früher oder später ermüdend, so dass Gleichgiltigkeit, ja sogar Unbehagen eintritt. Diese beiden Folgen, Abstumpfung und Müdigkeit, sind jedoch nur zeitweilige und verlieren sich, wenn man die Einwirkung des Genussmittels eine Weile unterbricht, wieder von selbst, sodass der Genuss wieder beginnen kann; vor Allem aber hindern sie nicht, dass Eindrücke anderer Art mit voller Kraft genusserzeugend wirken können; auf diese Weise ist es möglich, einen dauernden Genusszustand zu erhalten, indem man mit den Mitteln abwechselt.

Nun sind Abstumpfung und Müdigkeit zwei in physiologischer Hinsicht ganz verschiedene Zustände. Der erstere stammt aus den

percipirenden Nervenelementen, der zweite aus dem vasomotorischen Centrum. Es ist bekannt, dass jeder lange, ununterbrochen dauernde Sinneseindruck allmählich weniger stark percipirt wird, indem die auffassenden Nervenzellen allmählich weniger empfänglich geworden sind; aber indem ihre Funktionstüchtigkeit so verringert wird, muss, wie man leicht begreifen wird, auch der von ihnen ausgehende Impuls zu dem Gefässnervencentrum geschwächt und die emotionelle Reaction dadurch herabgesetzt werden. Brillat Savarin, ein feiner Beobachter auf dem Gebiete des Geschmacks, konnte eine so rapide Abschwächung der Geschmackseindrücke constatiren, dass er einen beständigen Wechsel der Weine bei der Mahlzeit verlangt, wenn man den vollen Genuss beim Trinken haben soll. Diese ganz populär gewordene Anschauung wird durch exacte physiologische Versuche, — zum Theil so einfacher Natur, dass Jeder sie mit Leichtigkeit nachmachen kann, — vollkommen bestätigt

Zwaardemaker u. A. haben gefunden, dass der für gastronomische Genüsse so wichtige Geruchssinn bei anhaltender Einwirkung eines und desselben Geruches schon nach einigen Secunden abgeschwächt wird, und dass die Empfindung nach einigen Minuten ganz aufhört. Aehnlich verhalten sich Gesichts- und Gefühls-Eindrücke; bei den ersteren ist die Abschwächung schon nach dem Bruchtheil einer Secunde merklich (Exner). Es ist also verständlich, dass jedes anhaltend einwirkende Genussmittel schnell an Wirkungsvermögen verliert.

Das kann wohl Abstumpfung, Unempfänglichkeit für lange fortgesetzte Genüsse hervorrufen. aber nicht Müdigkeit, Unbehagen; sie kommen auf ganz anderem Wege zu Stande, nämlich durch lange andauernde vasomotorische Erregung. Die Muskeln der Gefässwände ermüden bei fortgesetzter Contraction, die Gefässe werden schlaff und der emotionelle Zustand hört auf, obschon die centripetale Reizung, die zu Anfang als Genuss aufgefasst wurde, unverändert weiter besteht. Durch Verstärkung dieses Reizes gelingt es eine Zeit lang, die vasomotorische Erschlaffung zu überwinden. Aber früher oder später wird dieselbe so stark, dass nichts mehr im Stande ist, die Gefässmuskeln zum Zusammenziehen zu bringen; alle Emotionen, alle Genüsse von der Art, die die Ermattung hervorgerufen haben, sind für den Augenblick unmöglich und es tritt ein unangenehmes Gefühl von „Abspannung“, Mattigkeit, Schlaffheit ein. Will man sich unter diesen Umständen gleichwohl in einem dauernden Zustand von Genuss, von Lustgefühl erhalten, so kann dies nur durch ein Abwechseln mit den Genussmitteln geschehen, und zwar muss man darauf bedacht sein, eine andere Form der Gefässinnervation hervorzurufen, als die bisher bestehende. Man kann seinen Kummer lindern, indem man sich der Spannung oder dem Zorne aussetzt, sie aufsucht, oder mit anderen Worten: Wenn der

Gefässkrampf mit der entsprechenden Schwächung der willkürlichen Innervation wegen Ermüdung der Gefässmuskulatur nicht weiter fortdauern kann, so kann man sich weiterhin in einem Zustande affectiver Erregung erhalten, indem man Gefässspasmus — der erweiternden oder der verengernden Fasern —, verbunden mit Contraction der organischen Muskeln und erhöhter Innervation der willkürlichen Muskeln (Spannung), oder gesteigerte, aber incoordinirte willkürliche Innervation (Zorn) oder überhaupt einen neuen affectiv-vasomotorischen Zustand hervorruft.

Abwechselung wird also bei jeder fühlbar werdenden Abschwächung des Genusses nöthig sein, gleichviel ob dieselbe auf Abstumpfung der Sinnesempfindung oder auf vasomotorischer Ermüdung beruht, aber natürlich muss sie, je nachdem die eine oder die andere dieser Aufgaben zu erfüllen ist, ganz verschiedenen Character haben. Um der geschwächten Perception wieder aufzuhelfen, ist es nothwendig und meist auch genügend, mit den sensorischen Reizmitteln zu wechseln. Hat man so lange auf einen grünen Gegenstand gestarrt, dass man die grüne Farbe schon kaum mehr wahrnimmt, so kann man sich einen vollen Farbengenuss verschaffen, indem man ein anderes farbiges Object ansieht, ja man kann die Perception sogar verstärken, indem man die Complementärfarbe wählt. (Helmholtz.)

Hat man etwas Süsses gegessen, — so lange, dass man dem Geschmack gegenüber indifferent geworden ist, so wirken saure oder bittere Sachen desto intensiver usw. usw.

Anders verhält es sich mit der Abwechselung, die der vasomotorischen Ermattung abhelfen soll; hier wird ein Wechseln der Sinneseindrücke durchaus nicht immer zum Resultat führen, und zwar aus dem einfachen Grunde, dass ganz verschiedene Sensationen das Gefässnervensystem in genau derselben Weise beeinflussen können. Soll ein Genusszustand aufrecht erhalten werden trotz der Ermüdung, die bestimmte Gefässmuskeln, z. B. die verengernden, ergriffen hat, so muss man für Innervation von anderen Muskelgruppen, z. B. der erweiternden, Sorge tragen. Man muss hier rein empirisch zu Werke gehen und nach summarischer Erfahrung, die allerdings in den einzelnen Fällen nicht immer zutrifft. Bei den meisten Zuschauern im griechischen Theater hat wohl das Lachen die tragische Stimmung abgelöst, wenn nach Iphigenia oder Medea der Kyklop oder Silen auf die Bühne trat, aber es kommt doch einer oder der andere darunter vor, der durch etwas, was bei dem einen Gelächter hervorruft, in sentimentale Stimmung versetzt wird. Die Wirkungen auf die Gefässnerven lassen sich nie mit voller Sicherheit vorherbestimmen. Bestimmte Regeln für die Anwendung der Abwechselung können daher auf diesem Gebiete nicht gegeben werden; diese müssen von der Erfahrung und Menschenkenntnis dictirt werden und je nach den augenblicklichen Umständen wechseln. Was die eigene

Person anbelangt, so weiss natürlich jeder so ziemlich Bescheid über das Bedürfniss nach Abwechselung, sodass er in seinem Bemühen, dasselbe zu befriedigen, nicht leicht fehl gehen wird.

Wechsel der genusserregenden Eindrücke ist somit für das längere Aufrechterhalten eines Genusszustandes eine unabweisbare Bedingung: sorgt man nicht in entsprechender Weise für Abwechselung, so setzt man sich einer Pause im Genusse aus, die so lange dauert, bis sich der ermüdete vasomotorische Apparat erholt hat oder die abgestumpften Sinnesnerven wieder functionstüchtig geworden sind.

Damit aber ist die Rolle, welche die Abwechselung beim Genusse spielt, noch nicht vollkommen erschöpft; in manchen Fällen kommt ein Genuss überhaupt nur durch Abwechselung zu Stande, sodass man diese fast an sich als Genussmittel bezeichnen kann, jedenfalls aber als unentbehrliches Zubehör bei Sinneseindrücken im Allgemeinen, wenn diese einen unmittelbaren Genuss hervorrufen sollen. Die physiologischen Verhältnisse hierbei sind wohl streng genommen dieselben, welche überhaupt die Bedeutung der Abwechselung für den Genuss bedingen, aber die Phänomene und Resultate können einen wesentlich anderen Character haben, als dort, wo es sich darum handelt, gegen die Ermüdung und Abstumpfung anzukämpfen.

Der Anblick einer gleichmässig gefärbten Fläche, der fortgesetzte Eindruck eines ununterbrochenen Klanges gewährt keinen Genuss. Das Genussgefühl entsteht durch eine Veränderung der vasomotorischen Innervation. Bleibt diese unverändert, so entsteht kein Lustgefühl; der einförmige Sinneseindruck kann deshalb nur einen momentanen Genuss gewähren.

Es genügt also nicht, mit den Genussmitteln zu wechseln, um Abspannung zu vermeiden; es dürfen auch die einzelnen Eindrücke selbst nicht monoton sein. Hierin wurzelt das grosse Kunstgebiet der Decoration; hierin viel von den Gesetzen des musikalischen Genusses.

Aber gerade diese Beispiele für die Anwendung der Abwechselung in der Kunst führen nur zu der Thatsache hin, dass es hier nicht mit Abwechselung schlechthin gethan ist, sondern dass dieselbe, wenn sie volle Wirkung erzielen soll, mit Plan und Methode angewendet werden muss. Ich will nicht davon reden, dass es, wie wir alle wissen, Abwechselungen giebt, die nichts weniger als angenehm auf uns wirken und uns durchaus nicht in einen Genusszustand versetzen; darauf komme ich später zurück. Was uns hier interessirt und von eingreifender Bedeutung ist, ist der Umstand, dass die Abwechselung ganz bedeutend stärker wirkt, ja oft erst überhaupt zur Geltung kommt, wenn sie in gesetzmässiger bestimmter Form geboten wird, und zwar hauptsächlich so, dass ein und derselbe Sinneseindruck mit bestimmten Zwischenräumen wiederholt wird; diese Zwischenräume können entweder ganz

leer oder mit irgendwelchen anderen Eindrücken ausgefüllt sein. So entsteht das, was wir Rhytmus nennen. Wenn ich einer einfarbigen Fläche überdrüssig bin und sie mit unregelmässigen Strichen und Punkten oder mit beliebigen Farbenklexen bedecke, so habe ich gewiss Abwechselung in die Sache gebracht, dem Auge wechselnde Eindrücke verschafft, aber gar keine oder doch nur eine sehr geringe Genusswirkung erzielt. Ordne ich dagegen die Linien und Punkte in regelmässig wechselnden Gruppen oder Figuren an, so kann ich damit, wie manche Formen der Decoration beweisen, sehr wohl eine Genusswirkung hervorbringen.

Und wie mit den Gesichtseindrücken, verhält es sich nun auch mit denen des Gehörs. Es ist kein Genuss, eine Reihe eintöniger Laute von verschieden langer Dauer mit eingestreuten Pausen von ungleicher Länge anzuhören, wohingegen ein rhytmisches Wechseln von Tönen oder Tongruppen ja zu den stärksten Wirkungsmitteln der Musik gehört.

Es kann in dieser Uebersicht von summarischer Kürze keine Rede davon sein, auf eine nähere Analyse der einzelnen Genussmittel einzugehen, am wenigsten, wo es sich um ein so ausserordentlich reiches Phänomen handelt, wie den Rhytmus. Auf der anderen Seite ist seine Bedeutung so gross, dass ich mich einen Augenblick dabei aufhalten muss, um den Lesern, die noch nicht selbst über diesen Punkt nachgedacht haben, klar zu machen, welchen unendlichen Reichthum an Genuss wir durch Benutzung des Rhytmus mit den einfachsten Mitteln hervorbringen können. Nur wenn man hierfür einen Blick hat, wird man die grosse Wirkung vieler, anscheinend simpler Kunstmittel begreifen.

Der denkbar einfachste Rhytmus ist der, wo alle Sinneseindrücke einfach und gleichartig sind, mit Zwischenräumen von gleicher Länge, also:

— — — — — — —

Eine etwas stärkere Wirkung wird erreicht, indem man den Zwischenräumen eine andere Länge giebt als den Eindrücken, z. B.:

— — — — — — — — — — — —

oder: —— —— —— —— —— ——

und noch mehr, indem man den Zwischenräumen verschiedene Längen giebt:

— —   — —   — —   — —   — —

oder: — — — — — — — — — — — — usw.

Ebenso kann man die Eindrücke verschieden lang sein lassen, etwa:

—— — —— — —— — —— —

oder: —— — — —— — — —— — — —— —

Schliesslich kann nun noch mit der Art und Form der Eindrücke abgewechselt werden, zugleich mit der Dauer der Zwischenräume und Eindrücke selbst, also z. B.:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

oder: ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —

oder: ⏑ — —— ⏑ — —— ⏑ — —— ⏑ — —— usw. usw.

Rhytmen der allerelementarsten Form können so nicht allein auf die mannigfaltigste Art combinirt, sondern auch bis ins Unendliche variirt werden, durch Farben und Formen, Laute und Töne. Man kann leicht sehen, dass sich auf diese Weise bei einer ganz einfachen ornamentalen Ausschmückung oder kunstlosen Melodie eine zahllose Menge von Abwechselungen hervorbringen lassen. Wenn man nur eine ganz einfache mäandrische Verschlingung von Linien daraufhin ansieht, was für rhytmische Abwechselung sie enthält, wird man bald entdecken, dass er vor einer Riesenarbeit steht. Aber unser Auge nimmt sie auf und wir empfinden dabei einen Genuss, obschon wir uns über die Wirkung der Einzelheiten keine Rechenschaft geben.

Worin liegt denn nun die Macht der rhytmischen Abwechselung oder Wiederholung? Diese Frage kann Niemand mit voller Bestimmtheit beantworten. Indessen kommt es mir doch vor, als liesse sich folgendes Raisonnement anstellen: Was ist in physiologischer Beziehung der Unterschied zwischen regelmässiger und regelloser Abwechselung? Doch wohl hauptsächlich der, dass bei der regelmässigen Abwechselung in jedem Zwischenraum zwischen den Eindrücken ein Zustand der Erwartung eintritt, — darauf sogleich eine Erfüllung dieser Erwartung, — und wieder eine Erwartung, wieder eine Erfüllung, — wovon natürlich bei rein zufälliger, regelloser Abwechselung keine Rede sein kann. Jedermann weiss z. B., wie man beim Lesen griechischer Distichen jedesmal beim Schluss des Hexameters in angenehmer, bestimmter Erwartung des Pentameters sich befindet. Jede Erwartung ist nun mit Spannung identisch: der Reiz des Rhytmus besteht also in beständig wiederkehrender Spannung mit darauf folgender Lösung, und die grosse Bedeutung der Spannung als Lustgefühl habe ich ja schon früher erörtert.

Nun könnte man allerdings gegen diese einfache Erklärung des Rhytmus als Genussmittel einwenden, dass, wenn es sich hier in der That nur um die durch Wiederholung geweckte Erwartung und Spannung handelt, man auch durch rhytmische Reizungen der niederen Sinnesorgane einen Genuss hervorzubringen im Stande sein müsste, was faktisch nicht der Fall ist. Das rhytmische Lustgefühl wird nur durch Auge und Ohr, in ganz minimalem Grade durch das Hautgefühl und absolut gar nicht durch Geruch und Geschmack hervorgerufen, obschon man

selbstverständlich auch auf die drei letztgenannten Sinne rhytmisch einwirken kann. Warum wird der Genuss an dem Duft einer Rose nicht dadurch erhöht, dass der Sinneseindruck durch regelmässige, wechselnde, längere oder kürzere Zwischenräume unterbricht? Warum wird die Freude, der Genuss beim Wein nicht intensiver, wenn man die nothwendige Abwechselung rhytmisch eintreten lässt, sodass zwischen zwei Glas Rheinwein immer ein Glas Burgunder getrunken werden muss? Diese Thatsache ist leicht verständlich, wenn man an die langsame Entwickelung und das gradweise Verschwinden der niederen Sinneseindrücke im Vergleich mit den höheren denkt. Es vergeht eine relativ lange Zeit, ehe man die Sachen schmeckt, die man auf die Zunge bringt. Sie müssen zum Theil aufgelöst werden, die Epithelzellen und die Schmeckbecher durchdringen, bis sie die Geschmacksnerven beeinflussen können, und dann müssen sie erst wieder resorbirt und verdrängt werden, ehe ihre Wirkung aufhört; und ebenso geht es mit den Geruchsstoffen, wenn diese auch vielleicht, Dank ihrer luftförmigen Beschaffenheit, etwas schneller wirken.

Hier kann, wie man leicht einsehen wird, eine rhytmische Wiederholung von Eindrücken nicht leicht einen reinen, scharf umgrenzten Sinneseindruck hervorrufen; der eine Eindruck wird noch nicht verschwunden sein, ehe der andere beginnt, — und eine gewisse Schnelligkeit in der Abwechselung ist natürlich die Bedingung dafür, dass etwas überhaupt als Rhytmus aufgefasst wird.

Mit dem Gefühl verhält es sich auf diesem Gebiete wie mit Geruch und Geschmack, wenn auch vielleicht nicht ganz so scharf ausgeprägt, weshalb ein gewisses Wohlbehagen bei bestimmten rhytmischen Einwirkungen nicht ganz ausgeschlossen ist.

Die Abwechselung ist ein mächtiges Mittel zum Hervorrufen oder Verstärken vasomotorischer Phänomene, die durch Sinneseindrücke ins Leben gerufen werden, und oft ist dieselbe nothwendige Bedingung dafür, dass ein Eindruck zum Genuss wird, Lustgefühle erweckt. Aber damit soll durchaus nicht gesagt sein, dass jede Abwechselung genussbringend ist, — das weiss ja jeder aus eigener Erfahrung. Auch Unlust und Unbehagen hängen ja von der Innervation unserer Blutgefässe ab, und von vornherein haben wir keinen Grund, anzunehmen, dass die Abwechselung nicht ebenso gut eine Plage sein könnte, wie ein Genuss.

Dass es sich in Wirklichkeit so verhält, dafür hat gewiss jeder eine reiche Fülle von Beispielen aus seiner Erfahrung bei der Hand. Nun wäre es aber zum Verständniss der Rolle, die die Abwechselung in der Kunst spielt, in hohem Grade wünschenswerth, dass man Gesetze aufstellen könnte für die Wirkung der Abwechselung, denn nur so wäre es möglich, dieselbe wirklich rationell anzuwenden, mit ganz sicherer Berechnung des Resultates.

Und doch liegt diese Möglichkeit noch in weiter Ferne, und die Verhältnisse sind auf diesem Gebiete noch so verwickelt, unsere Einsicht in diese Dinge noch zum Theil so unklar, dass man sich noch gar nicht an das Problem machen kann. Ich habe mich hier lediglich darauf beschränkt, auf einige Umstände hinzuweisen, die bei der Wirkung der Abwechselung auf uns zweifellos mitspielen.

So fällt es zuerst ins Auge und ist auch leicht begreiflich, dass die Wirkung der Abwechselung wesentlich von ihrer Intensität abhängt, oder mit anderen Worten von dem Gradunterschied der wechselnden Eindrücke. Blendend weisse und kohlschwarze Streifen nebeneinander bringen entschieden eine stärkere Wirkung hervor, als zwei verschiedene Nüancen von Grau. Kräftige Complementärfarben wie ausgesprochenes Hellgelb und Kornblau wirken intensiver als z. B. blau und grün. Ein sehr hoher und ein sehr tiefer Ton abwechselnd angeschlagen geben eine stärkere Wirkung als zwei Töne von ungefähr gleicher Höhe usw. usw. Bei sehr starkem Gegensatz zwischen den wechselnden Eindrücken kann es sogar dazu kommen, dass die Wirkung stärker wird als einem lieb ist. Die Farben „schreien“ dann, wie wir es nennen, die Klangkontraste sind zu scharf.

Von noch grösserer Bedeutung für die Intensität der Wirkung ist die Schnelligkeit, mit der die Abwechselung eintritt. Wie peinlich, ja geradezu unerträglich ein schnelles Wechseln sehr starker Eindrücke werden kann, hat gewiss schon jeder erfahren, der an einem Staketenzaun vorbeiging, durch den die Sonne schien. Ebenso kann man sich davon überzeugen, wenn man das Auge schnell über eine stark beleuchtete weisse Fläche gleiten lässt, auf der kräftige, parallellaufende schwarze Streifen gezogen sind. Während die Wirkung der Abwechselung im Allgemeinen erhöht wird, je schneller das Tempo dabei ist, so gilt das doch natürlich nur so lange, als man die einzelnen Eindrücke noch klar von einander unterscheiden kann; geht der Wechsel so schnell vor sich, dass die Eindrücke „zusammenfliessen“, so hört die Wirkung zuletzt vollständig auf.

Auch die Beschaffenheit des Rhytmus ist offenbar von Bedeutung für seine Wirkung; wenn er unklar, complicirt und schwer aufzufassen ist, so wirkt er nicht nur weniger kräftig als ein leicht fasslicher, ins Auge und ins Ohr fallender Rhytmus, sondern er kann sogar ausgesprochenes Unbehagen erregen.

Dazu kommt ferner, dass die Abwechselung, mag sie sonst noch so gut angepasst sein und sich, was Form, Geschwindigkeit und Grad anbetrifft, sehr gut zur Erweckung von Genuss eignen, doch die entgegengesetzte Wirkung hat, weil sie auf irgend eine Weise Anstoss erregt, weil sie vielleicht nicht zur Umgebung, zur augenblicklichen Situation, zu unserer Stimmung oder zu unseren vorgefassten Meinungen

passt, oder weil sie uns in unseren Gewohnheiten oder in unserem angeborenen Naturell verletzt. Auf diesen letzteren Punkt werde ich sogleich zurückkommen.

Um einem Missverständniss vorzubeugen, wenn später die Rede von der Bedeutung der Abwechselung in der Kunst sein wird, will ich hier daran erinnern, dass das Wort Abwechselung im Vorhergehenden, — wie es auch später geschehen wird, — in zwei nicht ganz kongruenten Bedeutungen gebraucht wird, eine nothwendige Folge der Armuth unserer Sprache, die für diese beiden Arten der Abwechselung keine besonderen Bezeichnungen hat. Wie man sich erinnern wird, handelt es sich bei dem Worte Abwechselung sowohl um das Wechseln der Eindrücke, das nothwendig ist, damit sie überhaupt einen Genuss erwecken, als auch um das, was der Ermüdung unseres Gefässnervencentrums und der Schlaffheit unserer Sinneswerkzeuge, die durch zu lange dauernde einförmige Reizung stumpf geworden sind, vorbeugen soll. Beide Arten von Abwechselung spielen wichtige Rollen in der Kunst, die erstere besonders durch die Bestrebungen, Genuss zu erwecken, die sich in den einzelnen Kunstwerken offenbaren, speziell in den dekorativen und architektonischen, ebenso wie in der Musik und zum Theil auch in der Poesie; — die andere besonders in der Schaffung immer neuer Kunstformen und Kunstrichtungen; und diese letztere Art der Abwechselung erstreckt ihren Einfluss auf alle Kunstarten, wenn auch in verschiedenem Grade.

Aber wie gross auch die Bedeutung beider Formen der Abwechselung für den Kunstgenuss sein mag, sind sie doch nicht gleich unentbehrlich, Wenn Formen, Farben oder Töne einen Genuss hervorbringen sollen, so ist es, wie wir gesehen haben, eine physiologische Bedingung, dass Abwechselung in den Eindrücken vorhanden ist, sonst bleiben sie wirkungslos. Auf diesem Gebiet ist der Drang nach Abwechselung also absolut, imperativ und stets vorhanden. Nicht so steht es mit dem Drang nach Ablösung der schon zu lange dauernden Eindrücke, dem „Neuheitsbedürfniss“, wie wir es nennen könnten. Dieses Bedürfniss ist gewiss oft ausserordentlich stark, und der Kunstgenuss hängt gewiss in vielen Fällen ganz allein von seiner Befriedigung ab, aber es hängt in viel höherem Maſse als das Bedürfniss nach wechselnden Sinneseindrücken von den individuellen Eigenthümlichkeiten und Dispositionen des Betreffenden ab.

Es giebt kein allgemein gültiges Gesetz dafür, wie schnell unter dem Einfluss monotoner Eindrücke die Sinnesorgane erschlaffen, der vasomotorische Apparat ermüdet; das geschieht bei dem einen schneller, bei dem anderen langsamer; manche brauchen daher einen schnellen Wechsel der Eindrücke, wenn sie dauernd im Genusszustand bleiben wollen, andere können denselben Eindrücken lange mit gleichbleibendem

Genuss unterworfen bleiben und merken erst viel später ein Bedürfniss nach Abwechselung. Diese Verschiedenheiten tragen ja gerade so sehr viel dazu bei, den Menschen ihren verschiedenen geistigen Habitus aufzuprägen.

Direct in Opposition zu dem „Neuheitsdrang“ steht, wie schon erwähnt, das was wir die „Macht der Gewohnheit“ nennen, infolge welcher das Neue überhaupt, besonders auf dem Gebiete der Kunst, bloss in seiner Eigenschaft als „Neues“ Unbehagen an Stelle von Genuss erweckt; besonders muss man in Betracht ziehen, dass der Genusszustand nicht etwas ist, das allen Menschen erwünscht ist. Der vasomotorische Zustand, der den Genuss bedingt, harmonirt ja gar nicht mit dem Zustande, der bei intensiver Anwendung der Verstandeskräfte besteht; der Forscher und der Denker lieben es nicht, durch die emotionelle Störung des Hirnkreislaufs allzusehr aus ihren intellectuellen Gleisen herausgeführt zu werden, wie neue und wechselnde Eindrücke es mit sich bringen.

Die emotionelle Innervation wirkt — durch Derivation oder collaterale Fluxion — störend auf den Kreislauf im Gehirn zurück und ist dem Forscher aus dem Grunde unbequem und störend. Für ihn kann daher die Abwechselung, das Neue mit seiner kräftigen Wirkung auf das emotionelle Gefässsystem leicht zur Plage, zur unwillkommenen Ablenkung werden; er bleibt lieber bei seinen Gewohnheiten. Der Hauptunterschied zwischen dem künstlerisch veranlagten und dem Verstandesmenschen dürfte wohl in ihrer verschiedenen Stellung zur Abwechselung zu suchen sein, mag diese nun aus angeborenen oder durch lange Gewohnheit erworbenen Dispositionen stammen. Im übrigen aber ist der Drang nach den vasomotorischen Spannungen der Abwechselung auch für die ethische Seite des Lebens nicht ohne Bedeutung. Derjenige, welcher, wie der Mann in der bekannten Komödie Holberg's, „sehr bald eine Art Essen und eine Art Weiber über kriegt“ und nur treu bleibt „dir, du schöner Branntwein“, wird es einigermafsen schwierig finden, mit der conventionellen Moral auf gutem Fuss zu bleiben, und so wird es auch mancher künstlerisch veranlagten Natur mit ihrem angeborenen starken Abwechselungsbedürfniss gehen.

Die an sich schon starke emotionelle Wirkung der Abwechselung kann nun noch bedeutend erhöht werden durch Anwendung eines Mittels, das sich in der Kunst grosser Beliebtheit erfreut, nämlich dadurch, dass man bei dem Wechseln der Eindrücke gelegentlich einen unterlaufen lässt, der nach den gegebenen Voraussetzungen gar nicht zu erwarten war. Man wird leicht einsehen, dass diese Methode vorzugsweise da verwendbar ist, wo die Abwechselung im übrigen einen rhytmischen Character trägt und wo man deshalb jederzeit ganz genau zu wissen glaubt, was kommen wird. Unterbricht man hier plötzlich den Rhyt-

mus, lässt man z. B. zwischen regelmäfsigen Glockenklängen plötzlich einen völlig anderen Laut einfallen, oder setzt man nach einer wechselnden Reihe blau und gelber Streifen plötzlich einen rothen, so schafft man damit eine verstärkte vasomotorische Wirkung und es entsteht das Phänomen, das wir in der Psychologie als Ueberraschung bezeichnen. Der starke Affect, der diesen Namen trägt, kann nun von dem Betreffenden auf sehr verschiedene Weise empfunden werden. Ueberraschung kann, wie jede plötzliche, gewaltsame Abwechselung, unbehaglich, qualvoll wirken, bloss durch ihre Intensität; sie kann aber auch, — und das geschieht oft, — als ein Mittel gebraucht werden, um die Genusswirkung der Abwechselung zu erhöhen, ganz besonders, um sie wieder zu beleben, wenn der Rhythmus selbst durch häufige Wiederholung desselben Motivs in Gefahr ist, wirkungslos zu werden. So lange der Rhythmus dagegen, so wie er ist, Spannung hervorruft und Genuss bereitet, wird die Ueberraschung leicht zur unangenehmen Enttäuschung über das Ausbleiben des erwarteten Eindrucks, und die Enttäuschung ist, wie man sich erinnern wird, der grösste Feind des Genusses, ja die Negation des Genusses. Die Ueberraschung muss daher mit viel Takt und Vorsicht verwendet werden.

Selbstverständlich ist nicht ausschliesslich die durch den Rythmus hervorgebrachte Erwartung die Grundlage für die Ueberraschung. Eine wohlbegründete Vermuthung der Art und Beschaffenheit der zu erwartenden Eindrücke kann sich auf ganz andere Umstände stützen als auf eine bisher innegehaltene regelmässige Abwechselung; und wenn nun etwas ganz dieser Vermuthung entgegen geschieht, so ist die Wirkung ganz ähnlich, wie bei der Unterbrechung des Rythmus. Wenn z. B. der Künstler in einem Werk, das durchweg in einem bestimmten Stil und Ton gehalten ist, an irgend einem Punkte plötzlich ganz aus dem Stile fällt, indem er Gedanken, Formen, Ausdrücke anbringt, die zu dem sonstigen Ton, der das Werk characterisirt, durchaus nicht passen, so giebt das eine Ueberraschung, die je nach den Umständen angenehm oder unangenehm sein kann, deren Genusswirkung aber oft ausserordentlich stark ist und die deshalb in der Kunst, besonders der Musik und Poesie vielfach Anwendung findet. Dass diese Methode sich für die bildenden Künste nicht besonders eignet, liegt auf der Hand. Die Ueberraschung hört doch eben auf das zu sein, was sie ist, wenn man sie beständig vor Augen hat, denn auf dem unerwarteten Erscheinen beruht ja eben ihre Wirkung und ihre ganze Kraft. Wenn man an einem Bauwerk, das sonst im strengen Renaissancestil durchgeführt ist, an irgend einer Stelle ein gothisches oder maurisches Ornament anbringt, so bringt das wohl bei dem Fremden, der das Gebäude zum ersten Mal sieht, eine Ueberraschung und damit eine Genusswirkung hervor; aber für die Bewohner der Stadt, die dieses Kunstwerk

beständig vor Augen haben, ist die Sache längst keine Ueberraschung mehr und hat natürlich auch nicht die Wirkung einer solchen. Anders in der Poesie, wo die Wirkung der Ueberraschung ganz momentan ist und nur nach so langen Zwischenräumen wiederholt wird, wie man sie für den Kunstgenuss zweckmässig findet. Hier ist die Ueberraschung an der rechten Stelle und lässt sich mit gutem Erfolg verwenden unter der Bedingung, dass sie nicht zu häufig in derselben Form verwendet wird. Oft sind diese Ueberraschungen rein sprachlicher Natur, so z. B. wenn mitten in ganz einfachem schlichtem Stil plötzlich auffallende Worte, Neologismen etc. vorkommen, oder dergleichen; aber disse Methode muss mit ganz besonderer Discretion und Vorsicht verwendet werden, und sie bringt auch nicht so starke Wirkungen hervor, wie z. B. ein plötzliches Wechseln des Gefühlstones, wo der leichte, spielende Ton plötzlich in einen melancholisch-elegischen umschlägt, oder umgekehrt. Heine's Effecte beruhen bekanntlich auf diesem Kunstgriff.

Die Methode ist, wie die Erfahrung lehrt, gut und wirksam, aber in weniger kundigen, geübten Händen ist sie eine gefährliche Sache, denn eine Uebertreibung des Prinzips führt leicht auf Gebiete, auf die man gar nicht kommen wollte. Wenn nämlich der Gegensatz zu krass, die Ueberraschung zu stark wird, so fällt die Wirkung unter den ästhetischen Begriff der „Komik“, die ja an sich eine sehr gute Sache ist, nur dann nicht, wenn man etwas ganz anderes angestrebt hat, wenn sie unfreiwillig kommt. In sehr vielen Fällen wird ja die Ueberraschung gerade mit der Absicht, komische Wirkungen zu erzielen, angewendet, oder, um es korrekter auszudrücken, die stärksten, krassesten Effecte dieser Art, die stilistischen Ueberraschungen, die aller wohlbegründeten Erwartungen zu spotten, und was Stil und Sinn betrifft, die ungereimtesten zu sein scheinen, gerade sie werden sehr häufig und in sehr ausgedehntem Maasse in den Dienst der Dichtkunst gestellt, und fallen hier unter jene Kategorie von Kunstmitteln, die wir unter dem Namen „Komik“ zusammenfassen. Selbstverständlich kann eine komische Wirkung auch auf ganz andere Art erzielt werden, und alle Versuche, die mannigfachen Arten von Komik unter eine Definition zusammenzufassen, sind immer missglückt. Die hier erwähnte Art der Komik, die in einer auf die Spitze getriebenen stilistischen Ueberraschung besteht, wird besonders von den englischen Humoristen und ihren Nachahmern angewendet; oder es ist vielleicht richtiger, zu sagen, dass der Humor in der Anwendung grotesker stilistischer Ueberraschungen besteht; diese kommen zu Stande durch ein Gruppiren von mehr oder weniger incommensurablen Dingen unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt, — etwas, was man wohl immer als Characteristikum des Humors angesehen hat. Zahllose Beispiele hierfür findet man in Dickens, der überhaupt als typischer Vertreter dieser Art von Komik gelten kann.

Bisher war immer nur die Rede von Ueberraschungen, die die Dichtkunst mit Hilfe von Sprache und Stil in Anwendung bringt, und doch giebt es noch solche von weit kräftigerer Wirkung. Ich meine hier die unerwarteten Gedanken, mit denen ein Dichterwort uns überraschen kann, das hat, wie man mir bei etwas Ueberlegung leicht zugeben wird, nichts mit der Kunst zu thun. Gedanken sind Naturproducte und können uns als solche Genuss bereiten, aber keinen Kunstgenuss; dieser hängt nicht von den Gedanken selbst, sondern nur von der Form ab, in welcher sie uns dargeboten werden. Dagegen werden überraschende Begebenheiten und Handlungen sehr häufig und mit viel Glück und grosser Wirkung in der Poesie verwandt, — mit um so grösserer Wirkung, je ungereimter, vernunftwidriger der Bruch mit allem, was man nach den gegebenen Voraussetzungen erwarten durfte, ist; diese Wirkung fällt dann in das Gebiet der Farce.

IV. Die sympathische Gemüthserregung.

Ich habe im Vorhergehenden schon öfters auf die in physiologischer Beziehung höchst bemerkenswerthe Thatsache hingewiesen, dass man von einer Gemüthsbewegung ergriffen, in eine Stimmung versetzt werden kann nur dadurch, dass man diese Stimmung bei Andern beobachtet; dass man sich mitgrämen kann, wenn man einen recht sorgenvollen Menschen sieht, ohne für eigene Rechnung irgend welchen Grund zum Kummer zu haben, dass man von Schrecken ergriffen wird, bloss durch Zusammensein mit einem Menschen, der Furcht und Schrecken empfindet, u. s. w. Indessen haben wir alle Ursache, diesen Verhältnissen etwas näher auf den Grund zu kommen, da sie in der Psychologie der Gemütsbewegungen von ausserordentlicher Bedeutung sind, und beim Genuss, speciell beim Kunstgenuss, eine hervorragende Rolle spielen, — ganz zu schweigen von der Wichtigkeit derselben für die Beziehungen von Mensch zu Mensch, als geistiges Vereinigungsband zwischen ihnen; aber die letztere Seite der Sache gehört ja nicht hierher.

Diese Fähigkeit, von einer Stimmung zur anderen überzugehen, diese Uebertragbarkeit der Gemüthsbewegungen bildet das psychische Phänomen, das von Alters her mit dem Worte Sympathie (sympathische Gefühlserregung) bezeichnet worden ist. Dieser, seiner Zeit wunderbar treffende, präcise Ausdruck, dessen Bedeutung jedoch im Lauf der Zeit bald eingeschränkt, bald erweitert worden ist, ist heute bereits so un-

klar und verschwommen, dass es oft, selbst bei Anwendung des Wortes auf wissenschaftlichem Gebiete, schwierig ist, genau festzustellen, was eigentlich damit gemeint ist.[1])

Im Dänischen hat man das Wort mit „Mitleid" zu übersetzen gesucht; aber auch dieses Wort hat eine ganz andere Bedeutung bekommen, als das Original ursprünglich besass, und die hier beibehalten werden soll. Dies Wort „Mitleid" ist doch vor allem nur auf die schmerzlichen, sorgen- und kummervollen Stimmungen beschränkt, denn bei Zorn oder Freude spricht man nicht von Mitleid. Eine viel bessere Uebersetzung des Wortes Sympathie ist „Mitgefühl", aber auch dieses Wort haben wir vorzugsweise auf die schmerzlichen Stimmungen beschränkt, und ganz ähnlich geht es mit dem Wort „Theilnahme".

Man muss nämlich festhalten, dass eine sympathetische Ansteckung mit allen Gemüthsbewegungen stattfinden kann, jedenfalls mit allen denen, deren physiologische Phänomene ins Auge fallend und deutlich bemerkbar sind. Diese Uebertragbarkeit ist ja übrigens so wohlbekannt, dass es unnöthig ist, näher darauf einzugehen; ich will darum hier nur in aller Kürze die wichtigsten Affecte berühren. Am häufigsten hat man wohl Gelegenheit, zu sehen, dass Freude ansteckt; jeder, der der Aufheiterung bedürftig ist, wird wissen, dass es kein besseres Mittel dafür giebt, als sich mit frohen Gesichtern zu umgeben und sich so direct der Ansteckungsgefahr auszusetzen; und wer hätte nicht schon das Unwiderstehliche des „ansteckenden" Gelächters erfahren, das ja manchmal so gross ist, dass es einem recht unangenehm sein kann. — Ebenso allgemein anerkannt ist die Uebertragbarkeit der Furcht, des Schreckens, und wenn auch die Beispiele dafür weniger alltäglich sind, so sind sie dafür oft um so schlagender, wie z. B. die Fälle, wo eine Truppe, ein ganzes Heer, von „Panik" überfallen wurde, ohne anderen Grund, als dass irgend einer Angst bekommen hatte, und die Sache allzu deutlich bemerkbar wurde. Notorischermaassen ist mehr als ein Gefecht verloren worden, weil die Soldaten plötzlich die Waffen fortwarfen und riefen: sauve qui peut! — nur weil sie den Einen oder Anderen Fersengeld geben sahen! Ebenso ist es ja bekannt, dass ein erschrecktes Pferd eine ganze Herde zu wilder Flucht veranlassen kann. Wie Zorn und Erbitterung sich von einem zum anderen fortpflanzen und schliesslich eine ganze Bevölkerung ergreifen kann, ohne dass der Einzelne eigentlich Grund zur Verbitterung hätte, dafür hat man besonders in Revolutionszeiten deutliche Beispiele; ohne

---

[1]) Höffding, der selbstverständlich präcise genug ist in der Anwendung des Wortes, braucht es in seiner Psychologie als Synonym für Altruismus, giebt dem Begriff also einen ganz anderen Umfang, als demselben, — in Uebereinstimmung mit seiner ursprünglichen Bedeutung, — hier beigelegt wird.

die Ansteckungskraft des Zornes, der Entrüstung, wären wohl die meisten Volkserhebungen nicht zu Stande gekommen.

Aber auch im Kleinen hat man häufig Gelegenheit zu sehen, wie die Erregung um sich greift, sich von einem auf den anderen überträgt, so dass schliesslich nichts als eine allgemeine Schlägerei die erhitzten Gemüther zu beruhigen vermag. Ebenso geht es mit der Sorge, dem Kummer. Bekanntlich ist es sehr schwer, seine heitere Stimmung zu bewahren, wenn man mitten in einer Schaar betrübter Menschen ist. Kummer und Trauer sind ja, wie schon bemerkt, die Affecte, die im allgemeinen Bewusstsein ganz besonders als Gegenstand von „Mitgefühl“ und „Theilnahme“ gelten, Begriffe, die in Bezug auf diese Affecte genau dem umfassenderen Begriffe Sympathie entsprechen. Die ausserordentliche Uebertragungsfähigkeit der Extase, wie sie sich bei vielen Gelegenheiten und in manchen Himmelsstrichen gezeigt hat und die Veranlassung so vieler wunderbarer Erscheinungen, namentlich auf religiösem Gebiet war, habe ich bereits weiter oben Gelegenheit gehabt, zu erwähnen.

Um die wahre Natur der (suggestiven) sympathischen Gefühlserregung in dem Sinne, welchen wir hier dem Worte beilegen, nicht zu verkennen, müssen wir uns nothwendigerweise erst darüber klar werden, was denn eigentlich so ansteckend wirkt, müssen wir einsehen, dass es sich hier lediglich um eine Uebertragung rein körperlicher Erscheinungen handelt; dabei bin ich mir wohl bewusst, dass es einige Schwierigkeiten haben wird, alteingewurzelte Vorstellungen auf diesem Gebiet auszurotten. Die allgemeine Auffassung scheint zu sein, dass der Anblick von Freude oder Sorge entsprechende Seelenzustände, d. h. also „die eigentlichen Gemüthsbewegungen“ in uns erweckt, deren Ausdruck dann die äusseren emotionellen Erscheinungen sind. Diese Anschauungsweise hat ihren Ursprung in der immer noch nicht ganz überwundenen Auffassung der Gemüthsbewegungen als seelischer Entitäten. Was eine seelische Begebenheit zu dem macht, was wir Gemüthsbewegung nennen, ist, um es zu wiederholen, der Umstand, dass dieselbe unser vasomotorisches Nervensystem beeinflusst, und dass dadurch mittelbar oder unmittelbar körperliche Phänomene entstehen, die wir empfinden und auffassen. Kummer oder Sorge, ohne diese körperlichen Erscheinungen ist nichts, — ebensowenig wie Spannung, Freude etc. etc., und es bedarf, wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt habe, überhaupt nicht immer einer seelischen Begebenheit, um diesen emotionellen Prozess hervorzurufen. Aber ist eine solche wirklich vorhanden, so bleibt sie eine einfache Erinnerung oder Gedankenverbindung oder was es sonst sein mag, bis sie eine Störung in der Innervation unserer Blutgefässe hervorgebracht hat; erst von diesem Augenblick an haben wir die Gemüthsbewegung. Die Mittheilung, dass ich in der Lotterie gewonnen habe, vermehrt meine Erkenntniss um eine Thatsache, die für meine

Finanzen von Interesse ist; aber eine Gemüthsbewegung, eine Freude verursacht sie mir erst, wenn sie eine Erweiterung meiner Blutgefässe verursacht, dadurch einen verstärkten Bewegungsimpuls schafft, u. s. w. u. s. w.

Es sind nun in der That auf dem Gebiet der Gemüthsbewegungen nur die körperlichen Erscheinungen, die ansteckend wirken, — sind sie doch das einzige für Andere bemerkbare an der Gemüthsbewegung; ein in der Tiefe der Seele versteckter Affect hat keine Möglichkeit, ansteckend auf die Umgebung zu wirken, wohingegen eine fingirte Gemüthsbewegung oft ebenso ansteckend wirkt, wie eine echte; daran kann man sich ja bei unbefangener Beobachtung, wenn man die Dinge anders als in der Beleuchtung vorgefasster Meinungen ansieht, mit Leichtigkeit überzeugen. Wir gerathen in gute Laune, wenn wir recht lustige Gesichter sehen, ja wir müssen mitlachen, wenn wir ausgelassenes Gelächter hören, — oft ohne die Ursache zu kennen — dafür aber kann uns irgend jemand noch so eifrig versichern, er sei unendlich lustig und froh, ja wir haben vielleicht allen Grund, anzunehmen, dass es wirklich so ist, und doch werden wir keine Spur sympathischer Gefühlserregung verspüren, wenn Gesicht und Gesten des Betreffenden gar nicht Zeugniss ablegen für seine glänzende Stimmung. Jeder Säugling lacht mit den Lachenden und weint mit den Weinenden, ohne dass man bei ihm irgend einen seelischen Ausgangspunkt für Freude oder Trauer annehmen könnte; ja es kann passiren, dass wir einem Bildwerk gegenüber, das irgend eine Stimmung treffend ausdrückt, unwillkürlich lächeln oder ein betrübtes Gesicht machen, obschon doch hier von irgend einer seelischen Uebertragung nicht die Rede sein kann. Welche grosse Macht die äusseren Zeichen der Gemüthsbewegungen besitzen, eben diese Phänomene auch bei anderen hervorzurufen, kann man am besten an den Mitteln sehen, die die Rhetorik verwendet, wenn es gilt, ein Publikum hinzureissen. Wenn es sich darum handelt, die Geschworenen zu rühren, die Leidenschaften eines Volkshaufens zu entflammen oder eine Versammlung in religiöse Extase zu versetzen, so wird ein kaltblütiger, ruhiger Redner, selbst wenn ihm die stärksten Gründe, die rührendsten, die schneidendsten Worte zu Gebote stehen, wenig ausrichten, hier bedarf es eines Danton mit seinen von Leidenschaft verzerrten Zügen, eines hl. Franziskus, dessen Augen von tiefer Begeisterung strahlen, eines Cicero, der über den Jammer seiner Klienten Thränen vergiesst.

Gerade auf Cicero selbst will ich mich hier berufen; sein Urtheil hat in dieser Sache ganz besonderes Gewicht, da er sich nicht nur auf's Eingehendste mit Theorie und Methode der Beredsamkeit beschäftigt hat, sondern selbst ein so anerkannter Meister in der Kunst, die Theilnahme des Publikums zu wecken, war, dass ihm, wenn die Rollen zwischen den zwei Vertheidigern vertheilt wurden, stets der Theil zufiel,

den die Römer „Commiseratio“ nannten, das Mitleiderwecken bei den Richtern, ein unentbehrliches Glied der römischen Vertheidigung. Er verstand sich also auf die Sache, ihm standen sowohl natürliche Anlagen, als Erfahrung und Uebung auf diesem Gebiete zur Seite, und es ist daher höchst interessant, wie bestimmt er sich über die Macht der äusseren emotionellen Phänomene auf die Zuhörer ausdrückt. „Ich war stets“ — so lässt er seinen Redner Antonius sagen — „wenn ich den Wunsch hatte, mit meiner Rede Mitleid oder Trauer, Unwillen oder Hass zu erwecken, von demselben Gefühle erfüllt, das ich hervorrufen wollte. Es ist nicht leicht, die Richter zum Zorn über ein Individuum zu bringen, wenn man selbst so aussieht, als nähme man die Sache nicht weiter ernst; oder zum Hass, wenn man ihnen nicht den Eindruck macht, als wäre man selbst von Hass gegen den Betreffenden erfüllt, oder zum Mitleid, wenn man ihnen nicht durch Worte, Ausdruck und Stimme, ja durch Thränen den Beweis liefert, dass man selbst Schmerz empfindet.[1]) Giebt es doch auf der ganzen Welt keinen so leicht entzündlichen Stoff, dass er von selbst in Flammen aufgehen könnte, und so giebt es auch keinen Menschen mit so lebhaftem, empfänglichem Geist, dass er beim Anhören einer Rede in Feuer gerathen könnte, wenn der Redner ihm nicht selbst Gluth und Flamme entgegenbringt. Und sollte man es befremdend finden, dass jemand so oft in Zorn entbrennen, Schmerz empfinden oder die Beute aller möglichen verschiedenen Gemüthsbewegungen werden sollte, besonders wenn es sich um die Angelegenheiten anderer handelt, so muss man in Betracht ziehen, dass in den Gesichtspunkten und Umständen, die man in seiner Rede darlegt und behandelt, eine grosse Gewalt liegt, sodass es keiner Simulation, keiner Schauspielerei bedarf.“ — — Soweit Cicero. — Ein anderer berühmter Redner, der gefragt wurde, welches wohl die Hauptpunkte der Beredsamkeit wären, antwortete darauf: „Vortrag, Vortrag und wieder Vortrag!“ Und das war ein Däne! Um die gewaltige sympathetische Macht der Rede recht zu würdigen, muss man einen Redner aus jenen Ländern gehört — und gesehen — haben, wo man es versteht, Stimme, Gesichtsausdruck, Gestikulationen mit aller diesen stimmungweckenden Mitteln zu Gebote stehenden Stärke anzuwenden. Bei uns nördlichen Völkern, die wir nur in geringem Grade über mimische Ausdrucksmittel verfügen, spielt ja die zündende, begeisternde oder rührende Beredsamkeit gar keine Rolle, — entschieden zum Vortheil der Besonnenheit unserer Entschlüsse, der Gerechtigkeit unserer Urtheile — aber sehr zum Nachtheil für unser Genussleben.

---

[1]) . . . . Pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poëte, il faut être amoureux.

Boileau: l'art poët. II, 44.

Die öffentliche Beredsamkeit nimmt bei uns nie den Character der Volksbelustigung an, was sie doch offenbar bei südlichen Nationen war und noch ist.

Man muss also im Klaren darüber sein, dass das Auffassen der körperlichen Symptome einer Gemüthsbewegung durch Auge oder Ohr im Stande ist, in uns unmittelbar, ohne jedes seelische Zwischenglied, dieselben Phänomene hervorzurufen, die wir beobachten. Die Sache ist ohne Zweifel vom physiologischen Standpunkt aus sehr merkwürdig, oder mit anderen Worten sehr dunkel, indessen ist sie kein isolirtes Phänomen, im Gegentheil stehen wir hier nur vor einer einzelnen Aeusserung eines umfassenden psycho-physiologischen Phänomens von grosser Tragweite, nämlich dem unwillkürlichen, „instinctiven" Impuls, den jeder Mensch hat, eine Bewegung, einen Laut, den er bei anderen hört, sofort selbst nachzuahmen, — was ja, wie jede andere sympathische Imitation durch Nachahmung der Muskelbewegungen geschieht. Dass dieser Nachahmungstrieb keine grössere Rolle in unserem Leben spielt, als es thatsächlich der Fall ist, dass wir also nicht beständig hintereinander herlaufen und uns gegenseitig nachäffen, liegt theils daran, dass wir gleichzeitig ein Bestreben haben, diesen Drang zu beherrschen, zu unterdrücken, theils auch in dem Umstande, dass er sich vorzugsweise gegenüber stark ausgeprägten Phänomenen und bei aufmerksamer Beobachtung derselben geltend macht. Eine nur flüchtig bemerkte und an sich nicht besonders in die Augen fallende Handlung giebt in der Regel keinen sehr starken Impuls zur Nachahmung ab, wenigstens bei Erwachsenen.

Im Uebrigen kann ja jeder bei einiger Selbstbeobachtung sich von dieser Thatsache leicht überzeugen, — die wohl auch allgemein anerkannt ist, wenn auch nicht mit gehöriger Würdigung ihrer Bedeutung auf verschiedenen psychologischen Gebieten. An und für sich ist ja die Schwierigkeit der Beherrschung des Nachahmungstriebes so gross, namentlich bei Kindern, dass förmlich eine Art Sport damit getrieben wird. Haben wir doch seiner Zeit alle erfahren, wie schwer es ist, nicht zu blinzeln, wenn der, dem wir in die Augen starren, es thut, oder einem Lächelnden ins Gesicht zu sehen, ohne selbst zu lächeln.[1])

Die Sache kann sogar manchmal recht peinlich werden, wenn wir z. B. durchaus gähnen müssen, sobald wir einen anderen gähnen sehen, oder wenn wir es nicht lassen können, uns zu räuspern, wenn Andere sich räuspern. Jede plötzliche, starke Bewegung ist an und für sich ansteckend; ich ertappe mich nicht selten darauf, dass ich die Bewegungen eines Mannes, der vor mir hergeht, nachahme, — z. B. mit den Armen fuchtele, wenn der vor mir Hergehende ausgleitet und dabei

---

[1]) Vergl. den Schlusspassus in Goncourt's „La Faustin".

mit den Armen um sich schlägt und wenn man mit Jemand spricht, der seine Rede mit lebhaften Gestikulationen begleitet, so kostet es oft Selbstbeherrschung, all die Bewegungen nicht nachzuahmen. Ja, wenn man sich sehr aufmerksam in Bewegung und Stellung einer Statue vertieft, kann es einem passiren, dass man sie unwillkürlich nachahmt.

Alles dies sind nur Kleinigkeiten. Eine wichtige Rolle spielt indessen die unwillkürliche Nachahmung bei Erziehung und Unterricht der Kinder, jedenfalls auf den frühen Entwickelungsstufen, ehe man ihnen durch gesprochene Worte Kenntnisse beibringen oder Intentionen bei ihnen erwecken kann. Man hat ja in der That kein anderes Mittel, einem ganz kleinen Kinde die ersten Fertigkeiten beizubringen, als indem man seinen Nachahmungstrieb benutzt. Hühnerzüchter bringen ihren in der Brütmaschine ausgekrochenen Küchelchen das Picken der Nahrung bei, indem sie ihnen mit der Fingerspitze die Pickbewegungen vormachen; und das kleine Kind lernt „wie gross es ist“, ganz ohne zu verstehen, was das bedeutet, indem man die Arme hochhebt und diese Bewegung von ihm nachahmen lässt. Das beste Beispiel hierfür ist jedoch das Sprechenlernen. Man spricht dem Kinde die Laute vor, die man ihm beibringen will, und kraft seines Nachahmungstriebes wiederholt es dieselben, ohne dass dabei irgend ein bewusstes Streben mitspielte. Später, wenn die Reflexion sich entwickelt hat, ist es dann natürlich nicht so leicht, die Rolle der unwillkürlichen Nachahmung in Unterricht und Erziehung nachzuweisen.

Dass die emotionellen Bewegungsphänomene ansteckend wirken, darf uns also nicht so sehr verwundern, da diese Ansteckung, diese Uebertragung, durchaus kein vereinzelt dastehendes Phänomen, sondern im Gegentheil nur der spezielle Fall eines allgemeineren physiologischen Gesetzes ist, nach welchem Bewegungen durch blosse Beobachtung analoger Bewegungen bei Anderen hervorgerufen werden können.

Nichts destoweniger ist die Sache höchst merkwürdig, oder doch mit anderen Worten schwer mit unseren sonstigen nervenphysiologischen Vorstellungen zusammenzureimen. Dass der Anblick eines Bewegungsphänomens eine vasomotorische Innervation hervorrufen kann, ist an sich nicht das Merkwürdige; das gehört zu den bekannten Aeusserungen der Reflexwirkung; jeder Sinneseindruck übt, wie wir gesehen haben, gewisse Einflüsse auf den Contraktionsgrad unserer Blutgefässe aus; aber wie es zugeht, dass Gesichts- oder Gehöreindrücke gewisser Bewegungsphänomene gerade solche Innervationszustände hervorruft, dass ganz dieselben Erscheinungen beim Zuhörer oder Zuschauer auftreten, das liegt, meines Erachtens, bis jetzt noch ganz ausserhalb unseres Verständnisses, und muss als Thatsache schlechthin aufgefasst werden.

Eine wie grosse Rolle die sympathetisch erweckten Stimmungen für die Menschen in ihren Beziehungen zu einander spielen, darauf braucht nicht näher hingewiesen zu werden, und das liegt auch ausserhalb unseres heutigen Themas. Dagegen muss ich mich einen Augenblick bei dem Punkte aufhalten, welche Bedeutung diese Stimmungen für den Kunstgenuss haben. Nicht als ob es etwas Neues wäre, dass Sympathie und Kunst etwas mit einander zu thun haben, — werden doch die zwei Worte oft genug in einem Athem genannt — sondern weil man sich ihr Verhältniss zu einander noch nicht so recht klar gemacht, in seiner ganzen Tragweite begriffen hat, besonders da man ja im Ganzen überhaupt gewöhnt ist, das Wort Sympathie in anderer Bedeutung zu gebrauchen, als wir ihm hier beilegen.

Schon eine oberflächliche Beobachtung wird leicht zeigen, dass das sympathische Hervorrufen von Stimmungen ein viel weiteres Gebiet umfasst, als das, von dem bisher hier die Rede war. Jedermann weiss, dass nicht nur der Anblick eines emotionell bewegten Menschen selbst, — eines Kummervollen, eines Erschreckten etc. — sympathische Stimmungen bei uns erweckt, sondern schon die blosse Schilderung solcher Zustände, sei es in bildlicher Darstellung, sei es in Worten. Das liegt ja in der Natur der Sache. Was in letzter Instanz den vasomotorischen Effect hervorruft, aus dem nun wieder die sympathische Emotion hervorgeht, ist natürlich ein bestimmtes Gesichts- oder Gehörbild, das sich in unserem Sensorium gebildet hat. Auf welche Weise dieses Bild entstanden ist, ist vollkommen gleichgültig. Der Umstand, dass die körperlichen Aeusserungen der Affekte dasjenige sind, was sich überträgt, was „ansteckend wirkt", macht es einleuchtend, dass gemalte oder plastische Wiedergaben solcher Zustände dieselbe Wirkung auf uns ausüben, wie der ursprüngliche Ausdruck selbst. Verwickelter ist schon der Prozess, wenn die sympathische Gefühlserregung durch Worte erweckt werden soll, durch die Schilderung der Gemüthsbewegungen Anderer in gesprochenen oder geschriebenen Worten, wie es sich ja die Dichtkunst so oft zur Aufgabe gestellt hat. Hier ist das subjective Bild der Gemüthsbewegung bei dem sympathisch Afficirten nicht ein unmittelbares Resultat der gelesenen oder gehörten Worte; wenn letztere ein Bild hervorrufen sollen, ist es nothwendig, dass Erinnerungsmaterial vorhanden ist, aus dem sich dieses zusammensetzen kann. Hat man nie einen Weinenden, einen Erschrockenen gesehen, so wird die Schilderung des Kummers und Schreckens mit Worten keinen entsprechenden Affekt in uns wachrufen. Die Aufgabe, allein durch Worte sympathische Stimmungen zu erwecken, gehört zweifellos zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst, und wir wissen alle, wie viel stärker eine Tragödie auf uns wirkt, wenn wir sie spielen sehen, als wenn wir sie lesen, wenn die Worte durch das sichtbare Bild des Affectes unterstützt werden, als wenn

sie ganz auf eigene Hand wirken sollen. Dass es bei der dichterischen Schilderung von Gemüthsbewegung und Stimmungen in Wirklichkeit das Bild ihrer äusseren Erscheinungen ist, was sympathisch auf uns wirkt, davon haben die Dichter auch selbst manchmal ein instinktives Bewusstsein. Wenn es gilt, Mitgefühl zu erwecken, Theilnahme zu erregen, so wird der Dichter nicht sagen: „sie grämte sich“, oder „sie war froh“ oder „sie erschrak sich“, sondern: „jammernd und Hände ringend irrte sie umher“, oder „ihr silberhelles Lachen klang durch die Räume“ oder „sie stiess einen Schreckensschrei aus“ u. dergl., kurz, er giebt uns ein fertiges Bild und verlässt sich nicht darauf, dass wir uns erst selbst eines aus unseren Reminiscenzen zusammensetzen. Denn entbehren kann man das Bild nicht, — die Gestalt, mit der man sympathisiren soll, muss man vor sich sehen; Macbeth wird durch den Bericht von Banquo's Morde nicht im Mindesten erschüttert, — das Entsetzen fasst ihn erst, als das Bild des Ermordeten so lebhaft vor seiner Seele steht, dass er ihn vor sich zu sehen glaubt, und Shakespeare, dem es daran liegt, die Zuschauer, nicht Macbeth, zu erschüttern, lässt das Publikum diese Hallucination miterleben.

Diese Thatsache müssen wir also festhalten; Gemüthsbewegungen — und damit oft Genussempfindungen — werden von einem auf den andern übertragen durch blosse Perception ihrer sicht- und hörbaren Erscheinungen, gleichviel ob dieser Affekt ein natürlicher oder künstlicher, d. h. fingirter oder auch nur geschilderter ist. Dieses Verhältnis spielt die grösste Rolle auf dem Gebiet der Kunst und Aesthetik, und bildet die wesentliche Grundlage für alle grossen Kunstrichtungen. Wir haben oben gesehen, wie schwer es ist, unseren Bedarf an Genuss, unseren Drang nach emotionellen Aufregungen durch die Eindrücke zu decken, die uns, ohne eigenes Zuthun, durch die Aussenwelt zu Theil werden und die ja immer zufällig und unberechenbar sind; und ferner habe ich darauf aufmerksam gemacht, welche grossen Unannehmlichkeiten, ja Gefahren damit verbunden sein können, wenn man manche dieser genussreichen Stimmungen, — wie z. B. die Raserei, die Angst, das Entsetzen — auf natürlichem Wege hervorruft, d. h. indem man sich selbst in Situationen bringt, die solche Stimmungen erzeugen. Da die Menschen nun bald auf das Ansteckende solcher Stimmungen aufmerksam wurden und merkten, dass man ohne irgend welche Gefahren sich all diese Lustgefühle verschaffen kann, bloss, indem man die emotionellen Phänomene bei andern beobachtete, machten sie sich daran, diese Erfahrung auszunützen und sich die raffinirten Genüsse von Schreck und Raserei auf Kosten Anderer mit Hilfe von Kampfspielen, blutigen Arena-Vorstellungen, Menschenschlächtereien, Autodafés u. s. w. zu verschaffen. Und neben diesen mannigfachen Mitteln, die schwerlich das menschliche Bedürfniss nach dieser Art Genuss völlig befriedigen

konnten, und die ja auch meist von der Gesellschaft nicht gern gesehen werden, kam man schon seit den frühesten Zeiten darauf, Nachahmungen der Affekterscheinungen hervorzubrigen, mimisch oder bildnerisch, und sich von diesen sympathisch beeinflussen zu lassen, und so hatte man es endlich in seiner Macht, sich zu jeder Zeit und auf höchst ungefährliche Weise in einen Genusszustand zu versetzen; oder man befleissigte sich, so lebendige Schilderungen dieser Affekte in Worten zu geben, dass auch auf diesem Wege sympathische Gefühlserregung zu Stande kommen konnte. Die Werke und Leistungen, die als Frucht dieser Bestrebungen entstanden, hat man als Kunst bezeichnet; die beiden grossen Aufgaben der Kunst und zugleich ihre Faktoren sind also: Abwechselung und sympathische Gefühlserregung.

Zweiter Abschnitt.

Die Kunst.

I. Einleitende Bemerkungen.

Das Genussverlangen des Menschen hat an der Natur allein nie völlige Befriedigung gefunden; was die Natur gewähren kann, steht nicht immer zur Verfügung, und ist namentlich nicht abwechslungsvoll und nicht pikant genug; der Mensch ist nicht für ein ewiges Idyll geschaffen.

Wenn die dem Menschen eigene Begier nach Genuss wirklich befriedigt werden sollte, so musste der Mensch selbst Genussmittel hervorbringen, die einerseits stets verfügbar sind, andererseits weder für den Geniessenden, noch für andere Menschen Gefahren mit sich bringen. Auch den Herrschenden wurde die Bedeutung des „Circenses“ bald klar. Aus dem Bestreben, dem ewig regen Drange nach Genuss entgegenzukommen, entsprang die Kunst; dem Begriffe nach rechnen zu ihr die Werke und Darstellungen, die mit dem genannten Zwecke vor Augen hervorgebracht worden sind.

Die Frage nach den Mitteln der Kunst scheint von grundlegender Bedeutung für die Aesthetik zu sein.

Die Frage nach dem Inhalte des Begriffes Kunst ist meiner Meinung nach folgendermassen zu beantworten: Kunstwerk nennen wir jedes Menschenwerk, das seinen Ursprung in dem bewussten Bestreben hat, einen Genuss durch das Auge oder durch das Ohr hervorzubringen.

Aber nicht jedes genussbereitende Menschenwerk ist ein Kunstwerk, selbst nicht jedes, das durch solche Mittel zu Stande gekommen ist, die sonst geeignet sind, einen Kunstgenuss hervorzurufen. Und ein Menschenwerk gilt nur dann als Kunstwerk, soweit es auf uns durch die „höheren“ Sinne, durch Auge und Ohr wirkt; nach der herrschenden Auffassung können nur diese — „geistigen“ — Genüsse zu den Kunstgenüssen zählen.

Die Kunst umfasst nur solche Genussmittel, welche von den Menschen selbst hervorgebracht worden sind. Die zu diesem Zwecke angewendeten Mittel müssen im Stande sein, merklich auf die Gefässinnervation einzuwirken. Als solche haben wir drei generelle Kunst-

mittel kennen gelernt. Es handelt sich um die Schaffung von Abwechslung, deren Einfluss physiologisch leicht zu verstehen ist; dann hat man die Thatsache, dass der Anblick oder die Schilderung eines Affektes die Kraft hat, bei den Zeugen eine entsprechende Erregung oder Stimmung hervorzurufen, dazu benutzt, um auf sympathischem Wege emotionelle Genusszustände hervorzurufen. Auf diesem Wege hat die Kunst fast alle Gemüthsbewegungen in ihren Dienst gestellt. Eine Sonderstellung unter den Affekten kommt der Ekstase zu oder, wie sie in ihrer mehr alltäglichen Form genannt wird, der Bewunderung, die zugleich eine höchst übertragbare Stimmung ist.

Die genusserfüllte Stimmung, welche die Wirkung eines jeden Werkes ist, dem wir den Rang eines Kunstwerkes beimessen, kann also durch Abwechslung oder durch Erweckung sympathischer Gefühle oder durch Bewunderung hervorgerufen werden.

Ich werde nun in Folgendem einige der wichtigsten Kunstarten genauer mustern, um zu untersuchen, ob denselben andere als die eben genannten drei Kunstmittel zur Verfügung stehen.

Vorher sei noch eine kurze Digression gestattet. Weniger in der Aesthetik wird so verschieden beurtheilt, wie das Princip: l'art pour l'art; es verlangt, dass ein Kunstwerk allein nach seinen künstlerischen Eigenschaften beurtheilt werden soll, und macht so die Bewunderung zu dem einzig berechtigten Genusse den Kunstwerken gegenüber.

Gewiss nimmt die Bewunderung in der Würdigung von Kunstwerken eine um so wichtigere Stelle ein, je höher das Kunstverständniss, die Einsicht in die Anwendung der Kunstmittel, die Kenntniss der Technik steht. Am einseitigsten macht sie sich natürlich bei ausübenden Künstlern geltend, die die Schwierigkeiten der Technik aufs Genaueste kennen. Künstler und Kunstkenner werden deshalb oft so gleichgiltig gegen das behandelte Sujet. Man kann dem wirklich Sachkundigen auch gar nicht verwehren, alle Eigenschaften eines Kunstwerkes über den Schwierigkeiten der Ausführung zu übersehen [1]). Natürlich ist das

[1]) Deshalb ist es in der Regel auch gar nicht gut, wenn ein tonangebender Kritiker selbst Künstler ist. Denn als solcher wird er in der Regel etwas für das Entscheidende halten, was ausserhalb der Künstlerkreise kaum ganz gewürdigt werden kann; dagegen wird er andere Eigenschaften des Kunstwerks übersehen, die Laien gegenüber gerade betont werden müssen, weil der Laie ihnen ausschliesslich seinen Kunstgenuss verdankt.

Man vergisst zu oft, dass die Kunst mittels ganz verschiedener Factoren wirkt, und dass der Kunstgenuss keineswegs für alle Menchen dieselbe Herkunft und dieselbe Natur besitzt

Ein naiver oder dem Kunsttreiben fernstehender Mench kann von einem Werke erfreut oder ergriffen werden, dessen künstlerische Eigenschaften sich seiner Wahrnehmung oder Würdigung ganz entziehen.

aber eine einseitige Betrachtung, denn die übrigen Momente des Kunstgenusses haben auch Anspruch auf Beachtung, und jene Betrachtung ist gefährlich für die Kunst selbst, denn sie reducirt deren Publikum auf den kleinen Kreis der Eingeweihten; die Künstler würden, wenn es dahin käme, sehr bald die Wahrheit fühlen, die in den Worten d'Alembert's liegt: „Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour l'artiste."

Die grosse Rolle der Bewunderung für den Kunstgenuss überhaupt tritt deutlich darin hervor, dass wir eine sehr verschiedene Haltung einnehmen gegenüber einer beginnenden, aufstrebenden Entwicklung — sei es nun beim einzelnen Künstler oder in einer ganzen Epoche — und gegenüber der erreichten Reife, welche die Technik vollendet beherscht und sich völlig der Manier bewusst ist, deren sie sich zum Ausdrucke ihrer Intentionen bedient.

Solange wir fühlen, dass der Künstler oder dass die Epoche eben erst emporstreben, noch im Kämpfen und Ringen stehen um ihre vollendetste Form und einen reichsten Gehalt, solange nehmen wir Schwächen und Mängel gerne hin; ein technisch unvollkommenes und inhaltsarmes Werk, von dem wir wissen, dass es während des mühevollen Aufstrebens seines Schöpfers oder seiner Zeit in die Welt gekommen ist, bereitet uns trotz seiner Mängel mehr Genuss, als ein Werk, welches die Frucht einer ausgebildeten Technik und völliger innerer Abklärung ist.

Der Zauber, mit dem eine primitive, archaistische Kunst so oft wirkt, — natürlich nur auf den sich ihrer historischen Stellung Bewussten —, verglichen mit den Früchten reifer Kunstperioden, das Fesselnde der in der Regel weder formvollendeten noch ideenreichen Volksdichtung, kurz die verhältnissmäfsig starke Wirkung der Werke von Anfängern und Unentwickelten scheint kaum eine andere Ursache zu haben, als die Verwunderung darüber, die Bewunderung dafür, was mit so kleinen Mitteln und unter so geringen Voraussetzungen ausgerichtet werden konnte, also die Bewunderung überwundener Schwierigkeiten.

Wir rühmen die an sich sehr unvollkommenen Versuche unserer prähistorischen Ahnen, mit einem Feuersteinsplitter eine Tierfigur auf eine Knochenplatte zu ritzen, oder die Zeichnungen der Buschmänner auf südafrikanischen Felswänden. Diese Erzeugnisse würden sofort allen Werth und alles Interesse verlieren, wenn wir erführen, dass sie Fälschungen eines civilisierten Zeitgenossen sind.

Dieser ganze Zusammenhang bringt es mit sich, dass keine Richtung oder Schule der Kunst eine lange Dauer haben kann. Wenn sie ihre Ideen und Objecte durchgearbeitet, ihre Technik auf den Höhepunkt gebracht hat, wenn sie „uns nichts mehr Neues zu sagen hat", wenn wir sie „in- und auswendig kennen", so will man nichts mehr mit ihr zu thun haben; nicht, weil ihre Technik und Gedanken nicht mehr aus-

reichten, um ebenso gute, ja an sich vollkommenere Leistungen hervorzubringen, als die von uns zur Zeit ihres Aufblühens bewunderten; sondern weil das neue zu leicht geworden ist. Wen wird ein heiliges Kunstgefühl vor einer Kopie des Parthenonfrieses ergreifen, wenn sie auch noch so vollkommen ausgeführt ist? Tintoretto war ein schlechter Aesthetiker, wenn er es wirklich für seine Aufgabe erklärt hat, Michelangelo's Formen mit Tizians Farben zu vereinen; die Nachwelt wäre ihm für solche Versuche nicht besonders dankbar gewesen.

Das höhnischste Wort, das man von einer Kunstrichtung oder einem Kunstwerk sagen kann, ist der recht moderne Ausdruck „banal“; es sagt garnichts von der Beschaffenheit des so bezeichneten Dinges aus; dieses könnte an sich tadellos sein; aber die Bemerkung sagt aus, dass man so etwas schon kennt, dass der Künstler zu leicht zu seinem Ziele gelangt ist, und dieser Umstand lässt uns für seine sonst vielleicht vortrefflichen Leistungen kalt.

So ist die Kunst der Renaissance banal geworden, wie die Gothik, das Rokoko wie die Renaissance; der Naturalismus welkt dahin, wie die Romantik, wie der Classicismus, und wie es bald auch mit dem Symbolismus gehen wird; so entgeht keine Richtung ihrem Schicksal; aber es giebt eine schiefe Vorstellung von dem wirklichen Vorgange, wenn es heisst, die eine Richtung wurde von der anderen verdrängt, denn die neue Richtung ist nicht besser als ihre Vorgängerin, und Abwechselung ist noch nicht Fortschritt.

Jede Richtung trägt den Keim des Unterganges in sich; sie wird nicht tot gemacht, sondern sie verwelkt.

Natürlich kann es passieren und passiert thatsächlich oft, dass man mangels eines ganz Neuen zu alten Formen greift, die schon wieder etwas weniger banal erscheinen. Nachdem die dünnbeinigen französischen Empire-Möbel mehrere Jahrzehnte lang als Beispiele verderbten Geschmacks verbannt waren, sehen wir sie ja jetzt wieder die Herzen erobern, selbst in mässigen englischen Nachahmungen u. s. w.

Solche gespenstischen Existenzen dauern natürlich selten lange; das verhindert schon die Erinnerung an ihre Vorbilder; sie werden schneller banal, als zur Zeit ihrer frischen Originalität.

Der Horror vor der Banalität ist durchaus berechtigt, denn sie schliesst einen wichtigen Factor des Kunstgenusses aus, nämlich die Bewunderung. Daher die oft wunderlichen Folgen der Furcht vor der Banalität. Da die Banalität am wenigsten die frisch aufstrebenden wenn auch manchmal unvollkommenen Kunstrichtungen betroffen hat, so kam man — natürlich ganz unbewusst — zu dem wunderlichen Fehlschlusse, man könne ihr heute am sichersten dadurch entgehen, dass man die Technik und die Gedanken der Primitiven nachahmte; daher die grosse Rolle, welche „Praeraphaeliten“ und „Quattro-“ oder „Cinquecentisten“

im vorigen Jahrhundert gespielt haben, namentlich in manchem Milieu, dessen Fähigkeit artistischen Geniessens noch wenig entwickelt war. Man ahnte nicht, dass man auf der Flucht vom Banalen in eine potenzierte Banalität gerathen war, die schliesslich doch entdeckt wurde.

Die krampfhaften Anstrengungen, die man heute trifft — namentlich in den emancipierten (Secessions- u. dgl.) Ausstellungen vieler Länder — der Banalität zu entgehen, und in denen manche Künstler ganz aufgeben, sodass ihr ganzes Bestreben ist, nur etwas uoch nie gesehenes hervorzubringen, mag es auch sonst ausfallen wie es will, — diese oft so kuriosen Bemühungen sind noch erträglich, wenn die Künstler nicht in die Falle gerathen, in welche die Praeraphaeliten sich in ihrer Herzensunschuld locken liessen; man vergisst aber, dass die blosse Abwesenheit der Banalität eine rein negative Eigenschaft ist, die ein Atelierproduct allenfalls davor bewahren kann, einfach unbemerkt zu Boden zu fallen, die aber für sich allein natürlich keinen Kunstgenuss schaffen kann. Das Unglück ist eben nur, dass gerade diejenigen, die in der Malerei, in der Poesie, in der Musik u. s. w. alles daran setzen, stark durch blosses Nichtbanalsein zu wirken, nicht immer auch die sind, denen die positiven Anlagen gegeben sind, um uns sei es den wahrhaft artistischen, sei es den populären Genuss an der Kunst durch ihre Leistungen zu gewähren.

Zu den wirksamsten Kunstmitteln rechnet man vielfach die Illusion, den Vorgang, durch den man einem Kunstwerk gegenüber dazu kommt, es für das Wirkliche zu halten, von dem es nur eine Darstellung giebt. Mit dem Erreichen der Illusion soll die Kunst, oder doch mancher Zweig der Kunst, ihren absoluten Höhepunkt erreichen.

Diese Auffassung ist merkwürdig naiv. Im Theater kommt so etwas bei einem wenig reflektirenden Publikum ja vor;[1]) aber offenbar hört der Kunstgenuss in dem Augenblick auf, wo der Betrachtende der Wirklichkeit gegenüber zu stehen glaubt; denn die Wirklichkeit kann ja keinen Kunstgenuss gewähren.

Wenn die alte Anekdote wahr ist, dass Rembrandt's Nachbarn nach einem Fenster hin grüssten, in das der Künstler ein Portrait von sich und seiner Frau gestellt hatte, weil man das Bild für diese Personen selbst hielt, so hatten die Nachbarn solange keinen Kunstgenuss an dem Bilde, wie die Täuschung dauerte.

---

[1]) Wenn z. B. ein naiver Zuschauer in Drohungen und Injurien gegen den Schurken des Theaterstückes ausbricht.

Die Illusion kann deshalb bis zu einem gewissen Grade Zeugniss ablegen von der Vollkommenheit, womit ein nachbildendes Kunstwerk ausgeführt ist, aber sie ist ganz unvereinbar mit unmittelbarem Kunstgenuss.

II. Die Dekoration.

Das Bestreben, sich durch Ausschmücken der umgebenden Gegenstände mit gefälligen Formen und Farben einen Genuss zu bereiten, ist so alt, wie die Menschheit selbst, und hat eine unendliche Menge von Kunsttechniken und Werken hervorgerufen, die hier gar nicht einmal einzeln aufgezählt werden sollen. Alle lassen sich indessen — je nachdem, ob es Farben oder Formen sind, die zur Anwendung kommen — auf zwei Hauptarten zurükzuführen. Beide Arten will ich hier unter den Begriff der Dekoration zusammenfassen, — mit welchem Worte oft vorzugsweise der durch Farbenwirkung erzielte Schmuck gemeint ist. Das Thema wird auf diese Weise äusserst umfangreich, und um nun in Folgendem nicht in einem Athem Gegenstände zu behandeln, die ihrem Wesen nach und besonders hinsichtlich ihrer Genusswirkung allzu verschieden sind, will ich hier ganz von derjenigen Art der Ausschmückung abstrahiren, die durch Kunstwerke selbstständigen Charakters hervorgebracht wird, wie z. B. durch die stimmungsvolle Malerei auf einer Vase, durch geistreiche Kompositionen, wie im Vorsaal der Kopenhagener Universität, oder an der Aussenseite des Thorwaldsenmuseums, oder durch die Skulpturen an einem Tempelfries etc. etc. Solche Kunstwerke, die ihren Werth behalten würden, selbst wenn sie ein selbstständiges Dasein führten, und nicht nur zum Schmuck für andere Gegenstände dienten, gehören für diese unsere Betrachtung eher in das Kapitel über Maler- und Bildhauerkunst, als zu dem über dekorative Kunstformen.

Die eine von den beiden Hauptmethoden der Dekoration ist also die Ausschmückung mit Hilfe der Farbenwirkung. Diese letztere kann in der verschiedensten Weise verwendet werden, worauf näher einzugehen hier keine Veranlassung ist. Höchstens kann es von Interesse für uns sein, darauf hinzuweisen, dass sehr häufig eine dekorative Farbenwirkung ohne Anwendung von Farbstoffen oder farbigen Gegenständen einzig und allein dadurch hervorbringt, dass man dem zu dekorirenden Gegenstande eine ungleichmässige Oberfläche giebt, z. B. an einer Stelle glatt, an einer anderen rauh, wodurch der ursprüngliche Farbenton gebrochen und bald heller, bald dunkler wird, und manch-

mal ganz zu verschwinden, ins Weisse überzugehen scheint. Bei gewebten oder geflochtenen Stoffen lässt man sich die Fäden zu diesem Zweck auf besondere Weise kreuzen, oder man bringt am Halse des Gefässes, das dekorirt werden soll, eine Furche an, oder einen Kranz von kleinen Vertiefungen oder Erhöhungen, die selbstverständlich nur durch den Lichteffekt oder die Veränderung im Farbenton, die sie hervorbringen, dekorativ wirken. Man braucht daher in diesem Falle zwischen der plastischen und der malerischen Ausschmückung der Fläche keinen Unterschied zu machen, denn die dekorative Wirkung ist ja in beiden genau dieselbe, ob man Reliefdekorationen oder täuschend gemachte malerische Nachahmungen von Reliefs anbringt, ist ja, was die Wirkung für das Auge anbelangt, ganz gleichgültig. Auch wo es sich nicht um die Dekoration einzelner Gegenstände handelt, sondern darum, die Räume, in denen wir leben oder andere Lokalitäten durch Anbringung von Draperien, Vasen, Metallgegenständen etc. auszuschmücken, sind es ja in Wirklichkeit immer Farbenwirkungen, nach denen wir streben, und durch die wir uns einen Genuss zu verschaffen suchen.

Woher entspringt nun der Drang, den die Menschen zu allen Zeiten und an allen Orten gehabt haben, ihre Umgebung mit Farben auszuschmücken? Offenbar aus dem natürlichen, physiologischen Bedürfniss des Auges, — sowie aller übrigen Sinne, — nach wechselnden Eindrücken. Desshalb wird auch nur von Dekoration, von Kunst die Rede sein, wo wir eine Zusammenstellung verschiedener Farben und Farbentöne vor uns haben. Die ganz einförmige Färbung einer Fläche wird man nicht als Kunstgenuss betrachten und das mit Recht. — Eine Farbe ist nicht an und für sich schöner, dem Auge wohlthuender als die andere, davon ist schon früher die Rede gewesen. Wenn ich gewisse Farben an meinen Wänden, meinen Möbeln anderen vorziehe, so kann ich ja gute und triftige Gründe hierfür haben, ohne dass die absolute Qualität der Farbe in Betracht kommt: Es kann die Zusammenstellung mit anderen farbigen Gegenständen in Frage kommen oder Lichtverhältnisse etc. etc., ganz zu schweigen von dem mächtigen Einfluss, den Gewohnheit, Mode, Erinnerungen, Veränderungslust und dergleichen oft auf die Wahl der Farben ausüben. Wenn es wirklich vorkommt, dass eine ganz eintönige Farbe auf einer Wand, einem Teppich, einer Vase, bloss durch ihre Qualität einen Genuss hervorruft, so kann das in Wirklichkeit lediglich darauf beruhen, dass diese Farbe einen angenehmen Contrast zu einem früher gehabten Farbeneindruck bildet, der uns langweilte, oder möglicherweise sogar ermüdete[1]); sobald die Wirkung der Abwechselung vorbei ist, ist es auch aus mit dem

[1]) Vergl. Seite 26.

Genuss. Wenn man nichts anderes hat, auf das man seinen Blick lenken kann, als die einfarbige Fläche, keinen Farbeneindruck, um damit abzuwechseln, so sieht man nach einiger Zeit gar nicht mehr die eigentliche Farbe, sondern ihre Complementärfarbe, was beweist, dass die Empfänglichkeit des Auges aufgehört hat, — ausgelöscht ist. Schliesslich hat man gar keinen Farbeneindruck mehr, der Sehnerv hat seine Exitabilität für den einförmigen, unveränderlichen Eindruck verloren.

Farbendekorationen wirken also nicht durch Farben schlechthin, sondern durch Farbenzusammenstellungen. Es gehören mehrere Farben dazu, eine dekorative Wirkung hervorzubringen oder jedenfalls ein Zusammenwirken von farblosen — schwarzen — und farbigen Parthien. Aber wenn das Zustandekommen einer Genusswirkung eine Abwechselung von Farben oder einzelnen Farbentönen verlangt, so ist damit noch nicht gesagt, dass es einzig und allein auf den Reiz der Abwechselung ankommt. Dass die Abwechselung an und für sich einen Genuss hervorbringen kann, ja dass sie eine unumgängliche Bedingung für jeden Genuss ist, wird man hoffentlich nach dem oben Gesagten bereitwillig einräumen. Aber es wäre ja denkbar, dass das Zusammenwirken der Farben auch auf andere Art ein Lustgefühl verursachen könnte, und die allgemeine Annahme geht auch von dem Gedanken aus, dass dies der Fall ist, ja sie legt das Hauptgewicht auf ganz andere Momente, als die Abwechselung.

Wenn man die Frage aufwirft, worauf es denn nun eigentlich ankommt, wenn eine Farbenzusammenstellung Genuss bringen, ein Lustgefühl erwecken soll, so wird man ohne Zweifel die Antwort kriegen: Alles beruht darauf, wie die Farben zu einander stimmen, und wenn jemand hierdurch noch nicht völlig aufgeklärt über die Sache ist, sondern zu wissen wünscht, was das nun eigentlich bedeutet, dass die Farben zusammen stimmen, so wird man ihm erklären, es bedeutet, dass sie in harmonischem Verhältniss zu einander stehen; es wird verlangt, dass ihre dekorative Anwendung eine Farbenharmonie, unter Umständen eine „Farbensymphonie“ hervorbringe. Was darunter zu verstehen ist, lässt sich nicht erklären, aber jeder mit einigermaassen feinen Sinnen begabte Mensch hat es im Gefühl. Und glücklicherweise ist dieses Gefühl, dieser Farbensinn heutzutage weit verbreitet. Welche Dame, die Anspruch auf guten Geschmack, würde es auf sich sitzen lassen, dass die Farben in ihrem Promenadenkostüm oder in ihrem Boudoir „nicht gut zu einander passen!“ Keine Forderung ist zugleich elementarer in der guten Gesellschaft und zugleich ein untrüglicheres Zeichen von künstlerischem Sinn, den sich heutzutage niemand gern absprechen lässt.

Wenn man nun vielleicht auch wagte, von der Voraussetzung auszugehen, dass gerade auf diesem Gebiet vieles nur aus Affectation oder Nachbeterei geschieht, so wird es doch niemand einfallen, zu leugnen, dass uns unter bestimmten Verhältnissen eine Farbenzusammenstellung besser gefallen wird, als eine andere, dass uns die eine einen wirklichen Genuss bereitet, während wir uns von einer anderen abgestossen fühlen. Diese Thatsache selbst steht ohne Zweifel fest, es handelt sich nur darum, vom ästhetischen Standpunkt im Reinen darüber zu sein, was hierbei das Entscheidende ist; aber es herrscht hier ohne Zweifel einige Unklarheit.

Es beruht auf einem Irrthum, wenn man annimmt, dass bestimmte Farben an und für sich, zu allen Zeiten und unter allen Bedingungen, besser zu einander passen, als andere. Eine solche Annahme hat keine physiologische Grundlage, und es lässt sich leicht nachweisen, dass sie durch die Erfahrung, aus der sie ja ihre Begründung schöpfen sollte, keineswegs bestätigt wird. In der Natur „stimmen" alle Farben vorzüglich zu einander. Niemandem wird es einfallen, dass Kornblumen, Mohnblumen oder Pechnelken oder überhaupt irgend welche Blumen von beliebiger Farbe, schlecht zu einander oder zu dem grünen Grase passen könnten, in dem sie wachsen, — höchstens könnte es einem bei Gartenblumen so gehen, von denen man weiss, dass sie der Farbenwirkung wegen nebeneinander gepflanzt sind. Keine der vielen Farbennüancen am Himmel passt schlecht zu der anderen oder zu den Tönen des Meeres oder der Felder, ebenso steht keines Thieres Farbe in Disharmonie zu seiner Umgebung Da sich nun die Natur hinsichtlich der koloristischen Wirkungen nicht die geringsten Schranken auferlegt hat, so liegt es auf der Hand, dass die Behauptung, bestimmte Farbenzusammenstellungen wären an und für sich disharmonisch und abstossend, ohne alle Berechtigung ist; es giebt keine Kombination, die unter allen Umständen eine peinliche Wirkung auf unser Auge ausübt.

Aber in der Kunst könnte ja die Sache möglicherweise anders liegen, und das ist auch in gewissem Sinne der Fall, nur muss man es auch hier nicht so auffassen, als wirkte die eine Farbenzusammenstellung an und für sich mehr genussbringend als die andere.

Es giebt auf dem Gebiete der Kunst — die Toiletten der Damen mit inbegriffen — keine Farbenzusammenstellung, die nicht zu bestimmten Zeiten schön gefunden und modern gewesen wäre, — durchläuft doch der Geschmack in dieser Hinsicht oft die unglaublichsten Veränderungen im kürzesten Zeitraum. Was das eine Jahr als grässlichste Ketzerei gilt, ist vielleicht im nächsten der Beweis für den allerfeinsten Farbensinn. Zu einer Zeit will man nur von den zartesten, mildesten Combinationen, den diskretesten Uebergängen etwas wissen, — zu einer

andern Zeit verlangt man ausgesprochene, ja schreiende Farben, und brutale Gegensätze. Mit Leichtigkeit liessen sich Beispiele hierfür aus allen Gebieten der Farbendekoration finden, aber das nähme sich fast pedantisch aus, wenn man bedenkt, wie reiche Gelegenheit jeder Einzige hat, die Thatsache zu konstatieren, dass nichts mehr wechselt, als die Farbenwirkungen, mit denen wir unser Auge zufriedenzustellen suchen, und an denen wir zu bestimmten Zeiten und unter bestimmten Umständen einen Genuss finden. Und ganz und gar willkürlich und unberechtigt wäre es nun, wenn man, um die Theorie von den Farbenharmonieen zu retten, behaupten wollte, die Anschauungen, sozusagen „die Augen“ der einen Zeit wären im Rechte gegenüber einer andern Zeit. Wer sollte hier der Schiedsrichter sein? Künstler und Aesthetiker wechseln ja ihre Ansichten auf dem Gebiet ebenso rasch, wie der grosse Haufe. Und überdies, — wenn es wirklich Farbenharmonieen gäbe, die an und für sich vollkommen wären, die unter allen Umständen die meiste Lust erwecken, so hätte die Menschheit doch schon, in ihrem von den ältesten Zeiten her so eifrig verfolgten Bestreben, sich den grösstmöglichen Genuss zu verschaffen, herausgefunden, welches diese Combinationen sind; oder es müsste in der Geschichte der Kunst doch wenigstens ein stetiges Streben nach einem Ideal hin zu verfolgen sein, statt dieses ewigen Wechsels, der nichts unversucht lässt, der nichts dauern lässt, und der stets nach einiger Zeit wieder auf das schon einmal Erprobte und inzwischen wieder Vergessene zurückkommt, — etwas Neues lässt sich nämlich nicht immer bringen auf diesem Gebiet. das nun einmal nicht über unerschöpfliche Hilfsquellen verfügt. Dass sich vom physiologischen Standpunkte aus keine Beweismittel beibringen lassen, welche die Annahme von bestimmten Farbenzusammenstellungen als an sich harmonisch, stützen könnten, ist bereits gesagt worden. Das Einzige, was hier in Betracht kommen könnte, wäre der bereits erwähnte Umstand, dass die Complementärfarben einander hervorheben und nebeneinander intensiver wirken, als neben andern Farben. Diese Thatsache kann ohne Zweifel hin und wieder bei der Wahl der zusammenzustellenden Farben eine Rolle spielen, aber nicht mit besonderer Rücksicht auf die Genusswirkung. Roth und Grün oder Gelb und Blau werden ja als Zusammenstellung nicht mehr bevorzugt, als andere Combinationen.

Wenn es nun eine unbestreitbare Thatsache ist, dass die unserm Auge begegnenden Farbenwirkungen uns in sehr verschiedenem Grade gefallen, ja manchmal ganz unerträglich erscheinen können, so liegt das durchaus nicht allein in der Art der Farbenzusammenstellung; an und für sich harmonieren alle Farben gleich gut. Es ist nur unsere Auffassung, die wechselt, sodass uns heute eine Combination gefallen kann, die wir morgen abscheulich finden, und umgekehrt.

Und hierfür kann es ja viele gute Gründe geben, nur keine von allgemeiner, objectiver Beschaffenheit. So z. B. können patriotische oder dynastische Gefühle der Grund sein, warum sich in bewegten Zeiten ein ganzes Volk mit den Farben seines Landes oder seines Fürstenhauses schmückt, oder es kann sich um soziale Gefühle handeln, sodass z. B. bestimmte Farbenzusammenstellungen zu einer Zeit als simpel und deshalb hässlich gelten, weil sie für die Kleider oder Möbel des gemeinen Mannes charakteristisch sind, bis sie eines schönen Tages im Lauf der wechselnden geistigen Strömungen gerade aus demselben Grunde wieder die Herzen gewinnen und modern werden. Aber mehr als alles andere ist es der Drang nach Veränderung, nach Neuem, der auf diesem, wie auf allen andern Kunstgebieten ausschlaggebend wirkt. Hierin muss man den Hauptgrund dafür suchen, dass die Mode, was Farbenwirkungen betrifft, so beständig wechselt und wechseln wird und muss, mehr als irgend eine andere Kunstform, weil es keine giebt, unter deren Einfluss wir so dauernd stehen, und bei der unsere Sinne so schnell erschlaffen, wenn sie nicht fortwährend Abwechselung bietet, wie die Mode.

Der Genuss, den bestimmte Farbenzusammenstellungen hervorrufen, hat daher nichts mit der unmittelbaren Farbenwirkung zu thun: er ist nicht absolut, er kann eintreten oder ausbleiben, je nach der augenblicklichen Disposition des Beschauers, und je nach den Umständen kann jede beliebige Farbenzusammenstellung Lust oder Unlust erregen. Regeln und Gesetze giebt es hierfür nicht, denn es handelt sich dabei um Dinge, die ausserhalb aller Aesthetik liegen. Farbige Dekorationen, die darauf berechnet sind, ganz im Allgemeinen zu gefallen, schön zu erscheinen, müssen daher mit ganz anderen Mitteln, Kunstmitteln im eigentlichen Sinne wirken, die, ohne Rücksicht auf zufällige, individuelle Disposition, sich unmittelbar an unser emotionelles Nervensystem wenden. Als ein solches Mittel habe ich die Abwechselung genannt. Und man wird bei einiger Ueberlegung finden, dass, wenn es sich bei der Wirkung von Farbenzusammenstellung nicht um die Art der Farben handelt, gar kein anderes Moment in Betracht kommen kann, als die Abwechselung. Es giebt, soviel ich sehe, hier gar keine andern Momente, als diese beiden.

Für uns, die wir mitten in dem voll entwickelten Reichthum der Farbendekoration stehen, geblendet von ihrem anscheinend unerschöpflichen Vorrath an Motiven, ist es allerdings einigermafsen schwierig, das Gemeinsame in all dieser Mannigfaltigkeit zu sehen, und zu merken, dass es sich in künstlerischer Beziehung beständig nur darum dreht, dem Auge einen wechselnden Eindruck zu verschaffen und um weiter nichts. Die Abwechselung kann gradweise oder plötzlich geschehen, sie kann milder oder intensiver, einfacher oder mannigfaltiger, ärmer

oder reicher sein; aber sie ist und bleibt die einzige Saite auf dem Instrument, das einzige Mittel, das man in der dekorativen Verwendung der Farbe besitzt, um einen Genuss hervorzurufen. Das wird man am ehesten einsehen, wenn man seinen Blick von dem uns heutzutage umgebenden bunten, verwirrenden Farbenreichthum abwendet, die frühesten elementarsten Versuche farbiger Dekorationen betrachtet, und den Zusammenhang aufsucht zwischen diesen ersten Anfängen und den reichsten, vollendetsten Formen der künstlerischen Dekoration.

Die Funde in Gräbern aus der Steinzeit zeigen, dass schon ein so einfaches Mittel wie die Furche um den Hals des irdenen Gefässes unseren schlichten Vorfahren Genuss bereitete; und das ist bei Menschen, die, was Dekoration betrifft, nichts Besseres gewöhnt sind, heute noch der Fall. Ein Wunder ist es auch nicht, denn jedem aufmerksamen Beobachter wird es auffallen — was an und für sich ganz natürlich ist, wie ein so elementarer, armseliger Schmuck, bei dem die Farbenwirkung noch dazu auf das geringste Mafs beschränkt ist, hinreicht, um den Eindruck, den der betreffende Gegenstand auf uns macht, vollständig zu verwandeln. Dass die Wirkung desselben bei primitiven Menschen intensiver ist als bei uns, die wir schon durch stärkere dekorative Effecte verwöhnt sind, darf man wohl annehmen. Indessen war dieses Motiv doch zu armselig, als dass man nicht bald den Drang nach wirksameren Abwechselungen gehabt haben sollte; und glücklicherweise hatte man es ja in seiner Macht, in Gestalt einer neuen, parallel mit der vorigen verlaufenden Furche eine ganz neue, doppelt so wirksame Abwechselung zu schaffen. Bei einer Wiederholung des Motivs war man zugleich in der Lage, die Wirkung desselben bedeutend zu verstärken, indem man diese Furchen oder Linien in gewisser, rhytmischer Weise gruppirte. Zu demselben Zwecke konnte man diese Furchen auch in eine Reihe kleiner Linien oder Punkte auflösen, die dann wieder ihrerseits rhytmisch zusammengesetzt werden konnten. Oder man konnte die Richtung der Linie unterbrechen, sie in Zickzack-, Wellen- oder Maeanderform verlaufen lassen u. s. w. u. s. w. Und war endlich alles erschöpft, was mit diesen einfachen Mitteln an wechselnden Sinneseindrücken geschaffen werden konnte — war doch ein Holzstäbchen der einzige Apparat, mit dem diese in der That erstaunlichen Wirkungen hervorgerufen wurden — so konnte man dann endlich zur Farbe greifen und mit ihrer Hilfe eine Unendlichkeit neuer Motive und Rhytmen hervorbringen, aber immer nur — darüber wird man sich, wenn man die Natur dieser Wirkungen einigermafsen aufmerksam beobachtet, ohne weiteres klar sein — indem man immer reichere, mannigfaltigere Abwechselung erstrebt. Das Verfahren blieb natürlich in allem Wesentlichen dasselbe, gleichviel ob man Hausgeräth, Kleider oder Wände zu dekorieren hatte, oder gar die eigene Haut, welche nackt gehende Volks-

stämme tättowiren, um an Schmuck nicht hinter denen zurückzustehen, die sich mit bunten Kleidern schön machen.[1])

Und von diesen elementaren Bestrebungen aus hat die Kunst sich im Lauf der Zeit weiter und weiter gearbeitet, hat eine unglaubliche Erfindungskraft entwickelt und immer reichere Hülfsmittel sich zu verschaffen gewusst, so dass es ihr geglückt ist, mit den unersättlichen, stetig steigernden Anforderungen der Menschheit auf diesem Gebiete Schritt zu halten, — wenn auch manchmal nicht ohne Schwierigkeit, sodass gelegentlich etwas forcirt Krampfhaftes in ihren Bestrebungen zu entdecken ist. Diese Aufgabe ist ja in unserer Zeit mit ihrem unauslöschlichen Durst nach neuen Abwechselungsformen durchaus nicht leicht; und es ist schwer zu sagen, wie es werden wird, wenn wir nicht mehr aus den Quellen schöpfen können, die wir in der heutigen Zeit so reichlich benutzt haben, wenn die eigene schöpferische Kraft nicht ausreichte, nämlich aus den Dekorationsmotiven fremder, exotischer Völker, z. B. der Perser, Japaner etc. etc.

* * *

Die dekorative Anwendung der Farbe geschieht ja in den meisten Fällen in der Weise, dass zugleich mit der Farbenwirkung auch eine Formenwirkung zu Stande kommt. Die Farben werden gebraucht, um Figuren, Muster, Ornamente u. dergl. auf der Oberfläche der Gegenstände anzubringen und man sucht dann diese Muster möglichst so zu gestalten, dass sie schon durch ihre Form Freude erwecken, das Verhältniss zwischen den beiden zusammenwirkenden Momenten, Form und Farbe, kann indessen höchst verschieden sein. Manchmal kann das Lustgefühl in ganz überwiegendem Grade durch die Form hervorgerufen werden, so bei zierlichen, phantastischen Ornamenten, die in die Oberfläche einer Lehmurne eingeritzt sind. Ein anderes Mal liegt das ganze Gewicht auf der Farbe, wie es oft mit orientalischen Dekorationen der

[1]) Der früheste bekannte Versuch einer Hervorbringung dekorativer Farbenwirkungen liegt offenbar in dem interessanten Fund aus der Rennthierzeit vor, den man in der Grotte von Maz-d'Azil in Frankreich gemacht, und den E. Piette ausführlich beschrieben hat. (L'Anthropologie T. VII, 1896, mit Atlas.) Es ist höchst interessant, zu sehen, wie die durchaus primitiven Menschen jener Zeit danach gestrebt haben, sich einen Kunstgenuss zu verschaffen, wie ihn wechselnde Farbeneindrücke zu geben vermögen, indem sie helle, glatte Steine mit Streifen und Punkten aus kräftiger rother Ockerfarbe bemalten, und wie sie es verstanden, alle die Abwechselung hervorzurufen, die diese einfachen Motive möglich machen, indem sie diese Linien und Punkte auf alle mögliche Weise zusammenstellten, indem sie die Streifen verschieden breit und den Zwischenraum verschieden gross machten, und die Linien selbst bald gerade und parallel, bald gewellt, zickzackförmig oder gekreuzt verlaufen liessen.

Fall ist, deren verworrene unrhytmische Formen schwerer für das Auge aufzufassen sind. Oft wirken Farben und Formen so zusammen, dass es schwer zu entscheiden ist, ob die Genusswirkung mehr dem einen Moment zuzuschreiben ist oder dem andern, wie bei den Loggien im Vatikan. Aber unter den Begriff der Dekoration fällt auch diejenige Formengebung mit der wir irgend einen Körper, — Möbel, Schmuckstücke, Gebrauchsgegenstände u. s. w., u. s. w., u. s. w. — so gestalten, dass sein Anblick schon allein durch die Form einen Genuss bereitet, unabhängig davon, ob und wie seine Oberfläche ausgeschmückt ist. Das ist die plastische Dekoration im Gegensatz zu der malerischen.

Mit der Form und ihrer Beziehung zum Kunstgenuss geht es ganz ähnlich wie mit der Farbe, d. h. es handelt sich auch bei ihr gar nicht um besondere Eigenschaften, durch die sie mehr oder weniger genussreich wird, sondern einzig und allein um ihre Anwendungsart und zwar auch hier ganz besonders um das Hervorbringen von Abwechselung, durch beständiges Aufsuchen und Schaffen neuer Formen zur Ablösung der alten, schon dagewesenen, die im Lauf der Zeiten ihre Fähigkeit, uns Stimmung zu erwecken, verloren haben, mit einem Worte banal geworden sind. Wenn man eine Reihe von Jahren hindurch in einem Rokoko-Milieu gelebt und sich an den geschwungenen Curven und sonderbaren Linien erfreut hat, dann kommt zuletzt ein Zeitpunkt, wo die so lange fortgesetzten einförmigen Eindrücke ihren Einfluss auf unser emotionelles Nervensystem verloren haben und nicht länger im Stande sind, uns Behagen und Lustgefühl zu erwecken. Wir müssen dann um jeden Preis etwas Neues haben, wenn unsere Umgebung wie bisher einen angenehmen Reiz auf uns ausüben soll, einen „neuen Stil“, und wir suchen dann Befriedigung in neuen Formen, selbst wenn diese an sich so mager und dürftig sind wie im „Empirestil“, bis wir uns auch hieran satt gesehen haben und nun, falls wir nicht schöpferische Kraft genug besitzen etwas ganz Neues, noch nie Gesehenes selbst zu erfinden, greifen wir wieder auf weiter entlegene Zeiten zurück, deren Kunstformen eine Zeit lang vergessen waren und uns darum wieder wirkungsvoll erscheinen, wie der klassische, der mittelalterliche, der Renaissance-Stil oder gar der Bauernstil; — alle sind gleich gut, wenn sie nur in gleich hohem Maſse Abwechselung bringen.

Um diese Behauptung zu beweisen und näher zu beleuchten, eignet sich vielleicht von all den einzelnen Zweigen der Kunstindustrie keiner so gut, als die K e r a m i k, deren Erzeugnisse weniger als die irgend eines andern Industriezweiges an die Nutzanwendung gebunden sind. Die Keramik eignet sich besonders gut und wird besonders oft benutzt, um Dinge hervorzubringen, die gar keinen Nutzen haben, sondern nur zur „Augenweide“ dienen, und sie ist von ganz besonderem Interesse dadurch, dass sie wohl den am universellsten vertretenen

Industriezweig darstellt. Schon die frühesten vorhistorischen Generationen strebten offenbar danach, ihren Töpfereien ansprechende Formen zu geben und dieselben Bestrebungen findet man bei fast allen primitiven Völkern, deren ganze Kunstindustrie — da sie aus triftigen Gründen in der Anfertigung ihrer Kleider keinen Ausdruck finden kann — hierauf beschränkt ist. Eine wie ausserordentlich grosse Rolle die Keramik bei allen künstlerisch entwickelten Nationen spielt und gespielt hat, braucht natürlich nicht erst ausdrücklich nachgewiesen zu werden.

Je höher entwickelt der Formensinn war, desto eifriger strebte man danach, sich Lust und Behagen auch durch diese Gegenstände zu schaffen, die ein so freies und reiches Spiel der Phantasie zulassen, um beständig Abwechselung, beständig neue Formen zu schaffen, dass man selbst nach Jahrtausenden, nach den vereinten Bestrebungen aller Nationen noch immer nicht alle Möglichkeiten erschöpft hat.

Aber hat denn nun wirklich die Form an sich gar keine Bedeutung für die Kunst? Ist keine Form an sich schöner, dem Auge angenehmer als die andere? Natürlich nicht. Es geht mit den Formen in dieser Beziehung genau so, wie mit den Farbenzusammenstellungen: wenn uns in einem gegebenen Augenblick die eine Form mehr zusagt, als die andere, — was ja sehr häufig geschieht — so liegt das nicht an der Beschaffenheit der Form selbst, sondern an einem oder dem andern Nebenumstande, der ganz abseits von der Kunst liegt und in manchen Fällen wohl in der Neuheit der Form und der damit verbundenen Abwechselung. Sie kann uns zusagen infolge von Gedankenverbindungen, die sie erweckt, von Doctrinen, unter deren Einfluss wir leben, von Mode-Einflüssen u. s. w. u. s. w. Es kann ja vorkommen, dass irgend eine Vase oder Schale eine für ihre Bestimmung so auffallend unzweckmässige Form hat, dass wir nicht anders können, als uns darüber ärgern oder sie kann unsere vorausgefasste Meinung darüber, wie eine Schale oder Vase eigentlich beschaffen sein soll, verletzen; oder endlich kann sie durch ihre Form an irgend etwas erinnern, das aus irgend einem Grunde, z. B. wegen der Ideenassociationen, die es weckt, abstossend wirkt, z. B. an eine Bierflasche, ein Wasserfass oder an Gebrauchsgegenstände noch tieferen Ranges u. s. w. u. s. w. Alle solche äusserlichen Gründe dafür, ob uns eine Form gefällt oder nicht, können im einzelnen Fall gültig und berechtigt sein; aber sie sind ja rein zufälligen, zum Theil persönlichen Charakters und haben selbstverständlich nichts mit der allgemeinen Wirkung von Formeneindrücken auf unsern Organismus zu thun.

Es klingt wie schreckliche Ketzerei, wenn man die Behauptung aufstellt, dass jede Vase oder Urne an sich gleich schön ist, d. h. mit andern Worten, eine gleich grosse Genusswirkung bei uns hervorruft,

vorausgesetzt, dass die Abwechslung, auf der die Wirkung beruht, intensiv genug ist, zum richtigen Zeitpunkt einsetzt u. s. w. Sollten die Formen der antiken, griechischen Keramik „aus der besten Zeit“ nicht schöner sein und — abgesehen von allen nicht zur Kunst gehörenden Nebenumständen — dem Auge besser gefallen, als die Erzeugnisse irgend einer andern Zeit oder eines andern Landes? Nach der in der Kunstgeschichte geltenden Auffassung sollte man es meinen. Aber wenn das wirklich der Fall wäre, so müssten ja alle späteren Bestrebungen auf dem Gebiete der keramischen Kunstindustrie darauf gerichtet sein, die Höhe dieses idealen Vorbildes wieder zu erreichen, — und wir wissen doch, wie ganz andere Aufgaben sie sich gestellt hat. Wenn wir die athenischen und korinthischen Töpferwaaren, was künstlerische Wirkung anbelangt, über alle andern keramischen Erzeugnisse stellen, so geschieht das unter dem Einfluss des überlieferten Glaubens an die Unfehlbarkeit und Unerreichbarkeit der Griechen in allen künstlerischen Dingen. Uebrigens versäumt man doch meistens, wenn man die unvergleichliche Feinheit und Formenschönheit griechischer Vasen lobt, uns zu sagen, welche von ihnen man eigentlich meint, als ob man nicht schon im alten Griechenland alle Formen repräsentirt fände, die man einem Thongefäss nur irgend geben kann. Die Sache ist die, dass es den Griechen ging, wie es uns geht, und wie es nach der psychologischen Organisation des Menschen nun einmal allen gehen muss: es waren nicht bestimmte Formen, die ihr Kunstbedürfniss befriedigten, sondern die A b w e c h s e l u n g in der Form; und wenn sie einen ganz besonders ausgebildeten Kunstsinn besassen, so bestand derselbe darin, dass sie einmal die Abwechselung im richtigen Maſse und zur richtigen Zeit anzubringen verstanden und dass sie ferner alle positiv abstossenden Momente der obenerwähnten Art zu vermeiden wussten. Und wie kann man die Doctrin von dem absolut Schönen und Unschönen in der Form aufrecht erhalten, wenn man bedenkt, w a s uns die Keramik schon alles geboten hat, und was die Menschen auf diesem Gebiete schon Alles gelobt, bewundert und schön gefunden haben. Und sind schon in den griechischen Vasen die verschiedensten Formen repräsentirt, was soll man da zu all den andern Erzeugnissen der Keramik sagen, — zu den egyptischen, trojanischen, etruskischen, indischen, japanischen Vasen und Schalen, dem Sevreporzellan und all den Werken, die aus den königlichen Porzellanfabriken und all den andern grossen keramischen Manufakturen hervorgegangen sind. Die Geschichte der Keramik bezeichnet, was die Formengebung betrifft, keinen Entwickelungsgang, kein Streben nach einem Ideal, nach etwas absolut Schönem, sondern man will nur Abwechselung, etwas beständig Neues, weil das Gewohnte mit Naturnothwendigkeit seine Genusswirkung verliert. Und dasselbe gilt natürlich von all den unzähligen anderen Arten dekorativer Formengebung.

Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, die Sache klar zu machen. Die unendlich vielen, verschiedenartigen Mittel, welche die dekorative Kunst in Anwendung bringt, um uns einen Genuss zu verschaffen, gehen alle darauf aus, Abwechselung hervorzubringen, sei es nun in der einen oder der andern der zwei verwandten Bedeutungen, in denen das Wort hier gebraucht worden ist, und nur durch die Abwechselung, — deren Kraft, Genuss hervorzurufen, wir kennen — wird dieses Ziel erreicht. Noch richtiger und klarer wird das ganze Verhältniss, wenn wir sagen, dass die Menschen in ihrem natürlichen Drange nach wechselnden, beständig neuen Sinneseindrücken ein Verfahren ausfindig gemacht haben, die sie umgebenden Gegenstände in Form und Farbe so zu gestalten, dass dieser Drang Befriedigung findet; und dieses Verfahren hat die Bezeichnung Dekoration erhalten. Es ist in Wirklichkeit nur der Drang nach Abwechselung, den man auf diese Weise zu befriedigen sucht, nicht irgend ein Verlangen nach bestimmten Formen oder Farben oder Farbenzusammenstellungen. Man kann physiologische Gründe dafür anführen, dass Abwechselung Genuss verschafft, aber nicht dafür, dass die griechische Vasenform besser gefällt, als die arabische, oder die blaue Farbe mehr als die gelbe, und die Erfahrung widerspricht auch durchaus der Behauptung, dass die eine Form oder Farbe an sich einen Vorzug vor der andern haben sollte. Etwas ganz anderes ist es, dass man in bestimmten gegebenen Momenten in der Regel die eine Form oder Farbe vor der andern bevorzugt, das kann auf allerlei augenblicklichen oder individuellen, mehr oder weniger zufälligen Umständen beruhen und ist natürlich für unser faktisches Verhalten gegenüber einer bestimmten Dekoration von grösster Bedeutung; es kann machen, dass was für die Augen des Einen schön ist, dem Andern hässlich erscheint und dass etwas uns zu einem Zeitpunkt gefällt, zu einem andern nicht; aber das Alles geht die Aesthetik als Wissenschaft nichts an, die sich nur mit dem beschäftigen kann, was allgemeine Giltigkeit hat, und die Aesthetik hat daher gegenüber den dekorativen Künsten einzig und allein die Aufgabe, dieselben als Abwechselungsmittel zu würdigen, — eine Aufgabe, die weittragend genug ist.

III. Die Malerei.

Die Malerei verhält sich, was ihre gemalten Genussmittel anbelangt, ganz ähnlich wie die Skulptur. Auch sie besitzt ihr eigentliches Kunstmittel in der Gefühlserregung, neben welcher die Bewunderung von grosser, ins Auge fallender Bedeutung ist. Trotz dieser Uebereinstimmung in ihren Wirkungsmitteln ist die Malerei viel leichter zugänglich, hat ein viel grösseres Publikum als die Skulptur und zwar aus leicht verständlichen Gründen. Es hängt dies mit dem Umstande zusammen, dass die Malerei viel leichter im Stande ist, das Gefühl zu erregen und daher auch viel öfter und wirksamer zu diesem Mittel greift als die Skulptur, der durch ihre Stoffe, sowie durch die ihr eigenthümliche Technik viele Hindernisse im Wege stehen. Und wie wir wissen, giebt es kein sichereres Mittel, den grossen Haufen, dem es an Kunstverstand im eigentlichen Sinne fehlt, zu gewinnen, als dass man an das Gefühl appellirt.

Damit soll durchaus nicht gesagt sein, dass das Mitschwingen des Gefühls ein unumgänglicher Factor in der Genusswirkung der Malerei ist; oder auch nur, dass die Bewunderung, absolut genommen, bei der Malerei eine geringere Rolle spielt, als bei der Skulptur, im Gegentheil. Es giebt überhaupt kaum eine Kunst, an der man so gut wie an der Malerei beweisen kann, eine wie exklusive Bedeutung die Bewunderung oft beim Kunstgenuss haben kann, mit Ausschluss der eigentlichen Kunstmittel: der Abwechselung — die überhaupt, abgesehen natürlich von dem Bedürfniss nach etwas Neuem - für die Malerei kaum in Betracht kommt und der Gefühlserregung, die ja bei der Genusswirkung eines Gemäldes durchaus nicht immer eine Rolle spielt.

Ich muss hier, auf die Gefahr hin, durch Wiederholung zu langweilen und zu ermüden, noch einmal auf diesen Umstand zurückkommen, der nicht nur für das Verständniss der Genusswirkung einzelner Kunstwerke von entscheidender Bedeutung ist, sondern auch für die richtige Auffassung der Geschichte der Malerei, besonders was die Frage nach der Abwechselung und der Entstehung bestimmter Richtungen betrifft.

Wer von uns könnte sich nicht an hunderte von Bildern erinnern, deren Gegenstand ohne das mindeste Interesse ist und weder durch seine Neuheit, noch dadurch, dass er an unser Gefühl appelliert, ein Behagen hervorruft. Wir kennen gewiss alle eine Menge von Bildern, zum Theil von grossen Meistern, wo der Künstler sich darauf beschränkt hat, das insipide Gesicht, oder den nicht minder ausdruckslosen Rücken seines Modells abzumalen, ohne besonderen Titel, oder mit einer beliebigen Bezeichnung. Sein Bestreben war einzig darauf gerichtet, Farbe und Glanz der Haut, und das Relief der darunter liegenden Theile

mit möglichster Genauigkeit wiederzugeben. Oder er malt mit eben demselben einzigen Ziel einer möglichst genauen Wiedergabe ein Scheunenthor, eine Citrone auf einem Tellerchen, einen todten Vogel, oder andere Gegenstände, die in Natur unsere Aufmerksamkeit kaum eine Sekunde zu fesseln im Stande sind, irgend welche Gefühle aber ebensowenig erregen, wie der Rücken des Modells. Trotzdem kann das Bild bei dem Beschauer ein Lustgefühl erregen, ihn in einen Zustand des Geniessens versetzen und zwar in um so höherem Grade, je naturgetreuer die Abbildung ist, je vollkommener mit anderen Worten der Sinneseindruck, den das Bild hervorbringt, mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Der Genuss kommt hier also nicht unmittelbar durch den Eindruck, den das Auge aufnimmt, zu Stande: es kann absolut nicht die Rede davon sein, dass es die Linien und Farben an sich sind, die uns Genuss bereiten, denn die sind ja dieselben, ob wir sie nun an dem wirklichen Rücken des Modells, an dem wirklichen todten Vogel, oder auf dem Bilde sehen, das uns vielleicht entzückt; besteht ein Unterschied zwischen Vorbild und Nachbildung, so bedingt derselbe stets eine Verringerung unseres Genusses. Der Genuss hat also seinen Ursprung einzig und allein in dem Umstande, dass das Bild ein Erzeugniss der Kunst ist; und ein Lustgefühl, das aus dieser Quelle stammt, einen Zustand des Geniessens, hervorgerufen durch das Bewusstsein, dass der Gegenstand, dem wir gegenüberstehen, Menschenwerk ist, bezeichnet man, wie wir aus dem vorhergehenden wissen, als Bewunderung.

Nun hat man bekanntlich für die Malerei oft genug die Behauptung aufstellen wollen, dass das Erreichen dieser künstlerischen Bewunderung die einzige wahre Aufgabe des Künstlers wäre; dass es gleichgültig sei, was gemalt würde, und einzig und allein das w i e mafsgebend wäre. Man hat diesen Satz vielfach discutirt, behauptet und bestritten. Aber der Streit ist ganz unangebracht, denn diese Behauptung ist dem einen Publikum gegenüber richtig, und einem anderen gegenüber durchaus falsch. Jemand, der keinen besonderen Kunstverstand besitzt, kann einem Bilde gegenüber sehr wohl in Stimmung gerathen, er kann einen intensiven Genuss davon haben, aber sein Genuss kann nur auf dem Wege des Gefühls zu Stande kommen, also nur durch den Inhalt des Bildes, sein Sujet. Ist letzteres nicht so beschaffen, dass es in ihm irgend welche Gefühle anregt, dann bleibt er beim Beschauen kalt. Die Wiedergabe irgend eines ganz ausdruckslosen, gleichgültigen Gegenstandes kann ihm keinem Genuss verschaffen. Anders verhält es sich mit dem, der selbst Künstler ist, oder doch in jedem Falle soviel von der Kunst versteht, dass er die Schwierigkeiten, die der Maler zu überwinden gehabt hat, würdigen kann; er wird das Kunstwerk mit ganz anderen Augen ansehen, bei ihm hängt der Genuss vielleicht zum grössten Theil von der Bewunderung der Ausführung, der überwundenen Schwierig-

keiten ab. Und in demselben Grade, in welchem dies der Fall ist, tritt das Interesse für den Inhalt in den Hintergrund. Wenn man über die Ausführung selbst in Extase geräth, so ist es offenbar ziemlich gleichgültig, was das Bild darstellt, ob es ein Stück Steinpflaster ist, oder eine Frühlingslandschaft; eine Schüssel Krebse oder die Transfiguration. Wir sind im Princip hier wieder bei dem *l'art pour l'art* angelangt.

Die einzelnen Erzeugnisse der Malerei, die einzelnen Kunstwerke wirken also genussbringend entweder durch die Erregung und Anregung unseres Gefühls, oder durch Bewunderung. Bald handelt es sich um das eine dieser generellen Wirkungsmittel, bald um das andere; aber in vielen Fällen wirken auch beide Factoren zusammen, sodass ein Bild, wenn es überhaupt etwas taugt, sowohl das grosse Publikum entzückt, als den einsichtsvollen Kenner befriedigt, wenn auch gewöhnlich beide Parteien nicht in gleich hohem Grade. Dass Rafael Jahrhunderte hindurch für den vollendetsten aller Maler gegolten hat, lässt sich wohl mit Bestimmtheit daraus erklären, dass er wie kein anderer, künstlerische Vorzüge mit der Fähigkeit, auf das Gefühl zu wirken, vereinigt hat. Verfügt ein Künstler nur über eine dieser Bedingungen, so wird er auch nur eine Sorte Publikum haben, aber vielleicht ein nicht weniger begeistertes. Maler wie Carlo Dolce und Sassoferrato wurden ihrerzeit von dem grossen Haufen fast eben so sehr verehrt, wie Rafael, weil sie ohne Zweifel die grosse Gabe besassen, gewisse, leicht übertragbare Stimmungen auszudrücken, während ihre künstlerische Schwäche ihnen stets eine gewisse Geringschätzung von Seiten derer eintrug, deren Drang nach künstlerischem Genuss nur durch Bewunderung zu befriedigen war. Umgekehrt wird vieles von dem, was die Kenner, die künstlerisch Sachverständigen bis in den Himmel erheben, immer „Kaviar fürs Volk“ bleiben. Was ist ein Bild von Mantegna, oder Albrecht Dürer, oder eine Rembrandt'sche Radirung anderes?

Die Erregung des Gefühls und die artistische Bewunderung stehen natürlich als entscheidende Momente bei der Würdigung eines Gemäldes Seite an Seite. In jedem Zeitalter wird es Menschen geben, die die Kunst von diesem, und solche, die sie von jenem Standpunkte aus betrachten und geniessen. Aber ganz wunderbar und von höchstem Interesse für die Geschichte der Malerei ist es, dass die Stellung zu diesen zwei Factoren des Kunstgenusses im Laufe der Zeiten wechselt, dass bald die eine, bald die andere tonangebend ist, sodass man zu einer Zeit vorwiegend mit Hülfe der Malerei seinen Stimmungsdrang zu befriedigen sucht, zu einer anderen Zeit seinen Drang nach Bewunderung. Dass diese wechselnden Bedürfnisse auch Schwankungen in den Tendenzen der Kunst und in dem Charakter ihrer Bestrebungen

erzeugen müssen, liegt auf der Hand; das Resultat davon sind die verschiedenen Kunstrichtungen, die einander im Laufe der Geschichte der Malerei abgelöst haben, und die gar nicht zu verstehen sind, wenn diese Verhältnisse nicht genügend berücksichtigt werden.

Die Malerei des Alterthums ist zu wenig bekannt, als dass wir uns eine wohlbegründete Ansicht über ihre Wirkungsmittel und die verschiedenen Richtungen, die sie etwa durchlaufen hat, zu bilden vermöchten. Dagegen weiss Jeder, wie die ärmliche, spärliche Malerei des Mittelalters — so wie wir sie aus den Wandmalereien der Katakomben, den byzantinischen Mosaiken in den Kirchen und den Miniaturen der alten Handschriften kennen — schon ganz deutlich darauf angelegt war, fromme, andächtige Stimmungen zu erwecken und, zufrieden, wenn ihr das gelang, gar nicht danach strebte, durch künstlerische Wirkungsmittel Lust zu erwecken. In dieser ganzen Zeit wurde die Malerei so wenig als möglich um ihrer selbst willen betrieben, um Bewunderung über ihr Können zu erwecken, sondern stand fast ausschliesslich im Dienste einer einseitigen, aber zweifellos tiefen, genussreichen Gefühlserregung. Die Umwälzung, welche die Renaissance hier, wie auf allen übrigen Kunstgebieten mit sich brachte, war durchgreifender Natur. Wenn die Malerei auch bis in die Renaissancezeit hinein vorzugsweise religiöse Gegenstände malte, so wurde das Repertoir doch reicher dadurch, dass man die ganze Bibelgeschichte und alle Heiligenlegenden mit in den Kreis hineinzog; auch die Behandlung wurde genremäfsiger, es wurde weniger Gewicht auf das Hervorrufen andächtiger Gefühle gelegt, während die rein künstlerischen Momente: Form und Farbe, Composition etc. etc. in den Vordergrund des Interesses traten und im Laufe von kurzer Zeit all die riesigen Eroberungen machten, von denen die Malerei dann lange Zeit hindurch gelebt hat. Aber im selben Grade, wie das geschah, wie das Hauptgewicht auf das Technische — im weitesten Sinne des Wortes — gelegt wurde, in demselben Mafse verlor die Malerei ihren Einfluss auf die grosse, künstlerisch ungebildete Masse und konnte nur von Kennern, von Sachverständigen verstanden und gewürdigt werden, und zwar um so mehr, je häufiger der Gegenstand der Darstellung aus dem profanen Leben oder aus der Mythologie gewählt wurden, ganz ohne Rücksicht auf das Hervorbringen andächtiger Gefühle. Es war eine Kunst, nicht für den gemeinen Mann, sondern für Amateure und Mäcene, die in der Villa Farnesina und im Palazzo di Te Kunstschätze aufhäuften. Um sie zu geniessen, gebrauchte man das ganze Kunstinteresse, den ganzen Kunstverstand, von dem die gebildeten Kreise der Renaissance in so hohem Grade durchdrungen waren, oder durchdrungen zu sein behaupteten; es war immer weniger die Stimmung, worauf es beim Kunstgenuss ankam, und immer mehr die Bewunderung.

Aber eine Kunstrichtung, die einzig und allein oder auch nur vorwiegend auf dem Genuss, den die Bewunderung mit sich führt, beruht, muss, wie wir bereits oben gesehen haben, nothwendiger Weise in Routine endigen und daran zu Grunde gehen; so war es auch mit der Malerei der italienischen Renaissance der Fall, aber während diese im Sterben lag, blühte in den Niederlanden eine neue Malkunst empor, die einen ganz anderen Charakter hatte und auch ganz andere Stoffe behandelte. Die Mittel, mit denen sie zu wirken suchte, waren neu, und sie konnte daher eine Zeit lang ganz üppig gedeihen, obschon ihre Wirkungen in der Hauptsache dieselben waren, wie die der aufgebrauchten Renaissancemalerei. Wenn auch ihre Stoffe populärer waren, so war diese Kunst selbst doch nicht volksthümlicher; auch sie wirkte vorzugsweise durch die Bewunderung und hat relativ wenig aufzuweisen, was das Gefühl in lebhaftere Schwingungen versetzt. Es ist ja wohl möglich, dass Maler wie Jan Steen, Adriaen Brouwer, oder auch wie Ostade u. A. durch drastische Stoffe eine burleske Wirkung hervorzurufen im Stande waren, aber das Hauptinteresse geht bei allen diesen Malern auf rein malerische Effekte hinaus, wobei das Sujet ihnen verhältnissmäſsig gleichgültig ist und, wenn es auch bisweilen stimmungsweckende Momente enthält, doch an Interesse gegenüber der rein malerischen Ausführung zurücksteht. Man vergleiche z. B. Rembrandt's Behandlung religiöser Stoffe mit der Art und Weise, wie sich die italienische Renaissance solchen Gegenständen gegenüber verhielt. Die niederländische Kunst war im Grossen und Ganzen für die Kunstverständigen berechnet und wirkte nur durch Bewunderung. Wenn Pieter de Hooch ein Mädchen malte, das unthätig und ausdruckslos in einem leeren Raume sitzt, so bereitete er dadurch nur Denen einen Genuss, die die Voraussetzungen dafür besassen, über seinen wunderbaren Blick für Lichtreflexe und Schattentöne unp über seine Virtuosität in der Wiedergabe derselben in Extase zu gerathen. Wir sind hier schon ganz in dem *l'art pour l'art* und nur einen Schritt von der Klippe entfernt, an der die Kunst hier so leicht strandet: der Künstelei, wie sie Schalcken mit seinen Lichteffecten u. s. w. repräsentiren.

Die Malerei in ihrer niederländischen Epoche hatte also, wie gesagt, mehr und mehr ihren Einfluss auf die grosse Menge verloren, jedenfalls da, wo sie nicht, wie in Spanien, noch eine religiöse Mission hatte, und sie verlor ihn noch mehr unter dem Regime der allegorischen Kunst, das ungefähr mit der Herrschaft des Classicismus in der Literatur zusammenfiel. Weiter unten, bei Besprechung der Dichtkunst, will ich Gelegenheit nehmen, etwas näher auf diese Kunstperiode einzugehen, deren Charakteristikum in der Malerei, sowie in der Dichtkunst darin besteht, dass in ihr Natur und Menschen nicht so geschildert werden, wie sie

sind, mit allen ihren Eigenthümlichkeiten, sondern als Symbole, als Repräsentanten, Verkörperungen abstracter Vorstellungen. Man nahm seinen Ausgangspunkt nicht vom individuellen Menschen oder von der Landschaft; was man schildern wollte, waren Tugenden und Laster, Gefühle und Leidenschaften, Arkadien oder Elysium, und dieser Aufgabe wurden nun Menschen und Gegenden, die man darstellen wollte, angepasst. Hier war wenig oder gar kein Platz übrig für die Anregung des Gefühls, wozu vor Allem wahre, individuelle Menschen nöthig sind. Bei aller Verschiedenheit der niederländischen Malerei und der allegorischen, in ihren Stoffen und ihrem ganzen Charakter, haben doch beide Richtungen das gemeinsam, dass beide im Beschauer ein Lustgefühl erwecken durch Bewunderung, wenn auch mit ganz verschiedenen Mitteln. Was wir in der allegorischen Kunst bewundern, ist nicht das rein Künstlerische, die Vollendung der malerischen Wirkung, sondern das Sinnreiche des Gedankens, der Erfindung, und die Kraft und Klarheit, mit der der Künstler seine Idee zum Ausdruck gebracht hat, ganz wie bei der entsprechenden Poesie. Das Sinnreiche kann sich offenbaren in der Wahl der Figuren oder Stoffe, mit Rücksicht auf die Gedankenverbindungen, die dadurch beim Beschauer geweckt werden sollen, so wenn im Schlafzimmer Morpheus oder Eros angebracht, oder die Decke des Speisezimmers mit einem Göttermahl oder einer Jagdscene ausgeschmückt wird; denn jene Zeit war auch die Glanzperiode der Dekorations- und Emblemmalerei. Wieviel Kanonen, Helme, Standarten, Blitzstrahlen u. s. w. gehörten damals nicht zu einem Offiziersporträt; wieviel Folianten, Eulen, Globen und Minervabüsten zu dem eines gelehrten Mannes! All dieser Gedanken- und Erfindungsreichthum war darauf berechnet, die Bewunderung herauszufordern, und hielt die Bedeutung der Malerei als Genussmittel aufrecht, obschon die beiden Hauptfactoren, die Gefühlserregung und die Erweckung von Bewunderung für das rein Künstlerische, ganz bei Seite gesetzt und ausser Acht gelassen wurden. Es ist Sitte, diese Kunstperiode mit grosser Geringschätzung zu behandeln, und das ist ja auch ganz berechtigt, sowohl von Seiten Derer, die in der Malerei eine Anregung für ihr Gefühl suchen, als bei denjenigen, die nur durch die rein künstlerische Bewunderung befriedigt werden; aber alle die, welche an der Tiefe und Feinheit der Idee sich erfreuen, an dem Erfindungsreichthum in den Ausdrucksmitteln, an der Kraft und der Klarheit dieses Ausdrucks, werden nicht zugeben, dass diese Kunstrichtung an sich geringwerthiger ist, als eine andere. Die Berechtigung, der Werth der verschiedenen Richtungen hängt doch einzig von ihrer Genusswirkung ab. Aber man muss, wie schon oft betont, sich von dem Vorurtheil frei machen, als könnte die Malerei und die Künste überhaupt nur eine bestimmte Stellung gegenüber unserem Gefühlsleben einnehmen

und stets auf dieselbe Weise mit denselben Mitteln Lust und Genuss hervorrufen.

Die Malerei war also, wie die Poesie wenig populär, bis auch auf ihrem Gebiet — im Ganzen wohl etwas später als in der Dichtkunst — die Romantik erschien und mit ihr die rein künstlerische Bewunderung durch die Anregung des Gefühls abgelöst wurde. Man hat in der Malerei bekanntlich diesen Wendepunkt von dem im Pariser Salon ausgestellten Bilde Géricault's hergeleitet, das Schiffbrüchige von einer französischen Fregatte darstellt, die auf einem Floss, von stürmischen Wellen umtost, dahintreiben. Das Thema des Bildes gab Gelegenheit, die verschiedensten Formen und Grade des Elends und der Verzweiflung darzustellen, nicht mit dem realistischen Bestreben nach möglichst grosser Naturtreue, sondern mit der Absicht, den emotionellen Ausdruck der Gesichter und Gestalten so deutlich wie möglich wiederzugeben, und hiermit ein möglichst starkes Gefühl im Beschauer anzuregen. Natürlich ist es nicht Géricault's Bild, das die neue Richtung in der Malerei geschaffen hat; aber es ist wohl das erste gewesen, das diesen Drang befriedigte, der allmählich in der Menge erwacht war, den Drang, das Gefühl auch durch die Malerei in recht lebhafte Schwingungen versetzt zu sehen, nachdem man sich überzeugt hatte, wie gut sich das durch die Poesie thun liess. Dieser Drang hatte ungefähr um dieselbe Zeit dazu geführt, dass man versuchte, der religiösen Stimmungsmalerei der Renaissance neues Leben einzublasen. Indessen musste dieser Versuch missglücken, nicht allein wegen der geringen Lebensfähigkeit, die Nachahmungen stets anhaftet, sondern auch weil man hier nur eine einzelne Saite unseres Volkslebens anschlug, eine Saite, die im Mittelalter genügen mochte, wo die religiösen Stimmungen die Gemüther in so hohem Grade beherrschten, aber offenbar im 19. Jahrhundert mit seinem reichentwickelten Gefühlsleben allzu armselig war. Man musste hier eine grössere Mannigfaltigkeit, eine grössere Skala der Gefühle verlangen. Man hatte ja allmählich gelernt, dass man auch durch die Erweckung anderer, als religiöser Stimmungen Lustgefühle hervorrufen und Genuss schaffen kann, und dass es kein Verbrechen ist, unter dem Bann solcher anderer Gefühle zu stehen, ja sogar in ihren Bann gerathen zu wollen. Diese Vielseitigkeit der Gefühlserregung fand in der Romantik ihren Ausdruck, oder vielmehr die exclusiven Bestrebungen der Kunst, durch die Erregung von Stimmungen und Gefühlen genussbringend zu wirken, hat die Aesthetik als „Romantik“ bezeichnet.

Wie gross indessen die Umwälzung auch sein mochte, und eine wie eingreifende Bedeutung sie auch hatte, sowohl auf die Wahl der Stoffe als auf ihre Behandlung, so gewann doch die Romantik während der wenigen Jahrzehnte ihrer Existenz in der Malerei keineswegs so ausschliesslich die Uebermacht wie in der Dichtung und zwar aus ganz

naheliegenden Gründen. Die Malerei hat lange nicht so freie Hand wie die Poesie, kann nicht unter allen Umständen ihrem eigenen Kopfe folgen. Sie hat oft andere Anforderungen zu befriedigen, als die, welche das Genussverlangen des Publikums an sie stellt. Selbst in Zeiten, wo das Publikum noch Stimmung und Ergriffenheit verlangt, kann die Malerei in grossem Mafsstabe im Dienste repräsentativer Zwecke stehen, im Dienste von Dekoration, Apotheosen, Festschmuck u. dergl., Aufgaben, bei denen der Inhalt zumeist schon gegeben und wo Symbolik und Allegorik unumgänglich sind — wie es immer der Fall ist, wenn der bildende Künstler zum Dolmetscher allgemeiner Gedanken und Ideen gemacht wird. Ein Blick auf die Malerei der mittleren Dezennien dieses Jahrhunderts, ergiebt daher ein bunteres, weniger einheitliches Bild, als wir es vom psychologischen Standpunkt aus von der Dichtkunst desselben Zeitalters haben. Was die Poeten in dieser Zeit an Apotheosen, Festdichtungen etc. gezeitigt haben, deckt heutzutage meistentheils der Schleier der Vergessenheit und verwirrt daher nicht das klare Bild dieser Literaturperiode; aber die entsprechenden Erzeugnisse der Malerei haben wir beständig vor Augen und es ist daher nicht leicht, sich eine klare Vorstellung von dem romantischen Zeitalter der Malerei zu bilden. Uebrigens ist es auch denkbar, dass die Malerei in ihrer relativ kurzen romantischen Epoche überhaupt nicht die Möglichkeit gehabt hat, sich zu einer so fein durchgebildeten Stimmungskunst zu entwickeln, wie die Poesie unter dem Regime der Romantik. Die Malerei hat ja, wie bereits erwähnt, weniger Mittel und minder kräftige Mittel zur Verfügung als die Poesie, wenn es gilt, auf die Gefühle der Menschen einzuwirken. Jedenfalls sah die Malerei, die doch viel später zur Romantik gelangte als die Poesie, zur selben Zeit mit dieser alle ihre Hilfsmittel erschöpft und sich genöthigt, eine neue Richtung einzuschlagen, wenn sie ihre Bedeutung als Genussmittel behalten wollte.

Jedermann weiss, wie ungefähr um die Mitte dieses Jahrhunderts natürlich zuerst in Frankreich, von wo alle Umwälzungen in der Kunst auszugehen pflegen, die Doctrin verkündet wurde, die wahre Aufgabe und die einzige Stellung der Kunst und speziell der Malerei bestände in einer möglichst genauen, gewissenhaften Wiedergabe der Natur. Der Gegenstand der Behandlung war verhältnissmässig gleichgültig oder besser gesagt, je dürftiger, je alltäglicher ein Thema war, desto besser erschien es, denn desto weniger konnte es den Künstler verleiten, sich in den für die wahre Kunst so gefährlichen und verderblichen Gebieten der Romantik zu verlieren. Es galt für besser, jedenfalls für sicherer, eine Ecke gepflügtes Feld zu porträtiren, als eine Claude-Lorrain'sche Ideal-Landschaft zu componiren; ehe der Künstler seinen Pinsel dazu gebrauchte, rührende, oder schauervolle,

oder freudige Affecte im Beschauer zu erwecken, sollte er sich lieber damit begnügen, das ganz ausdruckslose Gesicht eines Modells so genau wie irgend möglich wiederzugeben. Wieder einmal war es die Bewunderung der künstlerischen Fähigkeit und Fertigkeit, wodurch der Genuss zu Stande gebracht werden sollte, man war wieder einmal bei der vornehmen, exclusiven Kunstproduktion, dem *l'art pour l'art* angelangt; nicht wie in der allegorischen Epoche, wo die Erfindungsgabe, der sinnreiche Gedanke vorzugsweise bewundert werden sollte, sondern eher wie zur Zeit der alten Niederländer, mit deren Hauptrepräsentanten, Rembrandt ja in diesem ganzen Zeitalter, der naturalistischen, realistischen Epoche, eine Art Götzendienst getrieben worden ist. Dass es jedoch wesentliche Unterschiede giebt, in der Art, wie die niederländischen Realisten und die unserer Epoche die Aufgaben der Kunst auffassten, liegt auf der Hand. Die ersteren nehmen die Sache mehr positiv, für sie lag die Hauptaufgabe darin, dem rein malerischen Element das grösstmögliche Bethätigungsfeld zu verschaffen und es so viel wie möglich bei der Behandlung aller beliebigen Stoffe zu seinem Recht kommen zu lassen. Unsere Realisten sehen das wesentliche Ziel in etwas Negativem, in der Aufgabe, alles Unwirkliche aus der Kunst zu verbannen; man kann daher ein überzeugter Realist sein, ohne doch eigentlich malerisches Talent zu besitzen, während auf der andern Seite die Holländer ihre grosse malerische Begabung oft an durchaus unrealistischen Gegenständen bethätigen.

Die realistische Malerei hat niemals einen vollständigen Sieg gefeiert, zu keiner Zeit uneingeschränkte Herrschaft besessen, dazu hatte das grosse Publikum, für das sie natürlich in der Hauptsache unzugänglich war, eine zu grosse Bedeutung in Allem, was die Kunst angeht, erlangt; sein Kunstinteresse — was mit anderen Worten bedeutet, das Gefühl, dass man sich vermittels der Kunst Genüsse verschaffen kann — war durch die romantische Periode geweckt worden und es verlangte nun beständig von der Malerei einen Apell an seine Affekte — einen Gefallen, den ihm der Naturalismus grundsätzlich nicht that. Indessen hat der Realismus doch eine Reihe von Jahren hindurch eine recht grosse Rolle gespielt, wenn er auch oft — besonders in unserer heimathlichen Kunst — von seinen strengen Prinzipien dabei Manches ablassen musste, und er war auch insofern von unschätzbarer Bedeutung, als er den Blick des Künstlers für die Natur und das wirkliche Aussehen der Dinge geschärft und die Technik der Wiedergabe dessen, was sie sahen, bedeutend entwickelt hat.

Heute ist ja seine Rolle in der Malerei in starkem Rückgang begriffen, wenn auch noch nicht ganz ausgespielt. Die Gefahren für die Lebensfähigkeit des Naturalismus, die er stets in sich selber trägt, sind bereits erwähnt, und schon seit einer geraumen Zeit sieht er eine

durchaus von ihm verschiedene Richtung siegesbewusst das Haupt erheben, eine Richtung, die bis jetzt noch keine scharf ausgeprägte Form angenommen hat und sich daher schwer in präziser Weise charakterisiren lässt, die aber wie die Romantik in der Anregung des Gefühls ihre Hauptaufgabe zu sehen scheint, wenn auch natürlich mit andern Mitteln als die romantische Kunst. Der Symbolismus, wie diese neue Richtung meistens nicht ohne Berechtigung bezeichnet wird, sieht seine hauptsächlichsten Wirkungsmittel in dem Dunkeln, Mystischen, Räthselhaften, das er aber nicht einzig und allein dazu anwendet, um Angst und Grauen zu erwecken, die ja so oft in den Fussspuren des Geheimnissvollen auftreten, sondern auch — und darin besteht der eigentliche Symbolismus — um durch die tiefe, sinnreiche Bedeutung, die er in die Bilder legt, Bewunderung zu erregen. Oft ist ja allerdings dieses Räthselrathen oder Rebuslösen, das die neuen Werke erfordern, so schwierig, dass der Künstler, wie wir an Beispielen gesehen haben, sich genöthigt sieht, um verstanden zu werden, den Bildern einen Commentar in Worten beizugeben. Die symbolistische Richtung könnte man fast eine Verschmelzung der romantischen und allegorischen nennen, denn sie sucht sowohl durch Gefühlserregung zu wirken als auch durch Erweckung der Bewunderung für die Idee, die tiefere Bedeutung des Werkes, aber sie hat ihre beiden Komponenten sozusagen potenzirt, auf die Spitze getrieben. Sie stellt an das Naive, Kindliche in uns noch grössere Anforderungen, als die Romantik that, — Anforderungen, die manchmal einigermaſsen schwierig zu befriedigen sein können. Es gehört ja ein gewisser Stand der Unschuld dazu, um sich von einer mystischen Jungfrau, die auf einem fabelhaften Einhorn durch einen Zauberwald reitet, in unerklärliche Schauer lullen zu lassen, oder von einem Dämon unbekannter Art, der über einem Bette schwebt, darin ein Kopf ohne Körper liegt, oder von alten Burgen in unglaublichen Klippenlandschaften bei nie gesehener Beleuchtung, oder von anderen Klinger'schen oder Böcklin'schen Appellen an unser emotionelles Nervensystem. Auf der andern Seite aber verlangt der Symbolismus lebhaftere, intensivere Bewunderung, als die allegorische Kunst und macht den Anspruch auf grösseren Ideenreichthum und grössere Tiefe des Gedankens, was er durch eine Dunkelheit und Unerklärlichkeit zu beweisen sucht, neben der sich die Räthsel der Allegorie gar nicht sehen lassen können. Das sicherste Mittel, in den Ruf grosser Gedankentiefe zu kommen, ist doch immer, sich so ausdrücken, dass eigentlich Niemand so recht weiss, was man meint. (Vergl. weiter unten den Symbolismus in der Dichtung.)

IV. Die Dichtung.

Es liegt hier kein Grund vor, eine präzise Begrenzung der verschiedenen Kunstarten zu geben, — es wäre sonst unter anderem nothwendig, sich auf eine Discussion über den Begriff der Dichtkunst einzulassen, der einmal nur sehr schwer mit Genauigkeit festzustellen ist und ferner in den verschiedenen Sprachen durchaus nicht dieselbe Bedeutung hat. Die Dichtkunst erstrebt und erreicht eine Genusswirkung mit Hülfe von Worten; aber dasselbe ist der Fall mit Erzeugnissen, die eigentlich nicht zu dieser Kunst, ja überhaupt nicht zu den „schönen Künsten" gerechnet werden. Ich habe weiter oben die Genusswirkung berührt, die gewisse Arten von Beredsamkeit erreichen und oft vorsätzlich in Anwendung bringen. Aber überhaupt kann die „Kunst des Wortes" sich in sozusagen jeder schriftlichen und mündlichen Darstellung geltend machen, die dadurch an sich, ganz abgesehen von dem Inhalt, zum Genusse wird. Jede historische Erzählung, jede Schilderung wirklicher Begebenheiten oder Gegenstände, jede Gedankenentwickelung kann durch ihre künstlerische Form Bewunderung erwecken, und auf diese Weise bei den Sachverständigen ein Lustgefühl hervorrufen, obschon ihr das Moment der selbständigen Produktion, der Erfindung fehlt, welches gewöhnlich als Bedingung dafür gilt, dass eine Darstellung in Worten zur Poesie gerechnet wird. Was ich in Folgendem sage, gilt für die allgemein anerkannten Gebiete der Dichtkunst und ich spreche von Poesie nur da, wo das schaffende Moment auch vertreten ist. Den einzelnen Worten gegenüber können die Grenzen immer noch ziemlich schwankend sein. So sind ja z. B. die Wirklichkeitsschilderungen, die man bei Dichtern antrifft und in denen sie oft ihren Ruhm und ihre Stärke suchen, oft nicht nur in der Form, sondern auch dem Inhalt nach viel eher historische oder beschreibende Werke, als Früchte der freien Erfindung.

Und zu allen Zeiten ist man gewöhnt gewesen, in den Werken der Dichter Ingredientien belehrender, agitatorischer, polemischer Natur zu finden, — oft so reichlich vertreten, dass man den Eindruck hat, als wäre dies die Hauptsache, während die eigentlich künstlerischen Aufgaben mehr in den Hintergrund treten. Hier, wo die Poesie nur vom Standpunkte des Genussmittels aus betrachtet wird, kann natürlich auf all die anderen Zwecke, denen sie gelegentlich dienen muss, nicht Rücksicht genommen worden; es handelt sich hier einzig und allein um die Poesie als Kunst.

Das Wort in seiner Eigenschaft als Laut, als Sinneseindruck kann durch einen directen Impuls an unser vasomotorisches Nervensystem in gewissem Grade zur Hervorbringung eines unmittelbaren Genusses be-

nutzt werden. Schon durch ganz einfache Wortkombinationen können angenehme Lauteindrücke, mit andern Worten „Wohllaut“, also Genuss hervorgebracht werden. Von ungleich grösserer Bedeutung ist jedoch die weit ausgedehntere Anwendung des Wortes zum Hervorrufen rhythmischer Abwechselung, die ja, wie wir oben gesehen haben, eines unsrer wichtigsten Genussmittel ist. Die ganze Verskunst verdankt ihr Dasein dem Wunsche, sich auch mit Hilfe des Wortes den Genuss des Rhythmus zu verschaffen. Ich kann mich indessen hier nicht mit dieser Seite der poetischen Genusswirkung befassen, obschon dieselbe gar keine so geringe Rolle spielt, kennen wir doch alle Beispiele von Poesie, deren ganze Stärke in ihren klingenden Reimen und einschmeichelnden Rhythmen liegt, während Gedanke und Sinn höchst nebensächlich ist. Aber von der Abwechselung als Genussmittel ist schon an anderer Stelle genug gesagt worden.

Die Hauptaufgabe der Dichtung ist ja auch gar nicht, auf solche Weise zu wirken. Durch das Wort kann auf anderen Wegen Genuss hervorgerufen werden, und die Poesie besteht ja auch gar nicht ausschliesslich aus Versdichtung; der Inhalt ist bei ihr ebenso wichtig wie die Form, wenigstens manchmal, und es kommt vor, dass das Hauptgewicht auf ihm liegt. Die unmittelbare Genusswirkung tritt dann in den Hintergrund oder fällt ganz fort und es handelt sich nur um das Wecken von Stimmung, Gefühl oder Bewunderung, also um lauter indirecte, corticale Genusswirkungen.

Das Schema für die Psychologie dieser Genusswirkung ist indessen, wie bereits bemerkt, etwas komplizirter als bei den anderen indirecten Genüssen. Um Stimmung oder Bewunderung zu erwecken, müssen die gehörten oder gelesenen Worte selbstverständlich erst die Vorstellung in uns erwecken, für die sie Symbol sind, und diese Vorstellung muss dann erst eine andere Gedankenverbindung hervorrufen, von der die Wirkung auf unser Gefässnervencentrum ausgeht. Lesen oder hören wir Aladins Lied am Grabe seiner Mutter, wo seine Flöte klagt

„schwach und leise
wie ein trüber Abendwind
durch die feuchten Winterzweige“ —

so ist, wenn wir gerührt sein sollen, die erste Bedingung, dass wir die Bedeutung der Zeichen und Laute gelernt haben, dass wir wissen, was die Worte „Abendwind“, „Winterzweige“ etc. bedeuten und die nächste Bedingung ist, dass diese Begriffe früher entstandene Vorstellungen von Dunkel, Einsamkeit, Verlassenheit, Trauer u. dergl. in uns erwecken, die nun ihrerseits auf unser Gefässnervensystem wirken. Hier sind also viele Voraussetzungen nöthig, damit das Lustgefühl zu Stande kommt. Da ist von einer directen Genusswirkung beim Sehen oder Hören des

Wortes, — analog dem unmittelbaren Genuss, den eine Dekoration, ein Bauwerk, manchmal auch ein Bild oder eine Skulptur hervorbringt, keine Rede. Das Wort spricht nicht, wie die bildlichen Darstellungen, alle Sprachen. Für den, der ihre lexikalische Bedeutung nicht gelernt hat und in seinem Gehirn nicht von früheren Erlebnissen oder Erfahrungen her Eindrücke bewahrt, von denen aus ein Impuls zu seinem emotionellen Nervensystem gehen kann, für ihn bleiben diese Worte eine tote Materie, sie verschaffen ihm vielleicht ein Wissen, aber keinen Genuss. Das einzelne Dichterwerk hat daher nie, wie es bei so vielen Erzeugnissen der bildenden Kunst ist, — eine universelle, allgemein gültige Genusswirkung. Ein Gedicht, das den einen tief ergreift, kann dem Andern gleichgültig, ja unverständlich bleiben. Eine religiöse Hymne hat schon oft extatische Stimmungen hervorgerufen, aber natürlich nur bei denjenigen, die überhaupt religiöse Voraussetzungen besitzen und die ferner im Laufe ihres Lebens Eindrücke aus dem Vorstellungskreis in sich aufgenommen und bewahrt haben, in denen der Dichter sich bewegt, ebenso kann ein Liebesgedicht nur da rühren und bewegen, wo in des Lesers Brust verwandte Saiten mitschwingen. Dass es heut zu Tage noch Menschen giebt, die so organisirt sind, dass sie über Pindar'sche Oden in Extase gerathen können, scheint eine Thatsache zu sein. Jedenfalls aber handelt es sich da doch nur um einige auserwählte, mit philologischer Transsubstantiationsfähigkeit begabte Individuen, die eben in Folge dieser Fähigkeit in die Haut eines antiken Griechen su schlüpfen im Stande sind. Wir übrigen modernen Menschen bleiben dieser mythologisch dunklen Lyrik gegenüber verständnisslos und gleichgültig, während dieselbe bei ihren ursprünglichen Zuhörern, die sie unter ganz anderen Voraussetzungen als wir aufnahmen, ohne Zweifel aufrichtige Beifallsstürme hervorrief.

Auf der andern Seite giebt es ja Voraussetzungen und durch Eindrücke, Erlebnisse, Ueberlieferungen etc. erworbene Geisteszustände, deren wir alle theilhaftig sind und die deshalb Gemeingut Aller sind, — oder doch wenigstens Gemeingut vieler Nationen, Menschenrassen, Gesellschaftskreise und Zeitperioden. Und je besser der Dichter Stoffe zu wählen versteht, die in solche weiten Vorstellungskreise hineinpassen, desto universeller ist die Wirkung, die er hervorbringt und desto grösser sein Publikum. Gesänge zum Preise der Gottheit, zur Ehre des Herrschers, von der Liebe Lust und Qual, von den Schrecken des Krieges oder von der Stärke und Behendigkeit von Mensch und Thier haben zu allen Zeiten in weiten Kreisen Wiederhall gefunden.

Die Poesie ist wohl die populärste von allen Kunstarten, oder richtiger ausgedrückt, sie hat die Bedingungen es zu sein und hat Perioden gehabt, in denen sie es auch war. Es mag vielleicht nicht mehr Dichter geben als Maler und Bildhauer etc., aber es giebt unend

lich viel mehr Menschen, die einen Genuss in der Dichtkunst suchen, als in den bildenden Künsten. Das kann in verschiedenen, zum Theil unwesentlichen Umständen seinen Grund haben, aber die Hauptursache ist wohl die, dass die Möglichkeit, Stimmungen zu erwecken, überhaupt nachdrücklich auf das Gefühl zu wirken, bei der Dichtkunst weit grösser ist, als bei der Malerei z. B. Es leuchtet doch ohne Weiteres ein, dass ein Bild sich in der Regel damit begnügen muss, eine einzelne Stimmung hervorzurufen, während es der Dichter oft in seiner Macht hat, den Leser durch eine ganze Reihe wechselnder und deshalb um so stärkerer emotioneller Erregungen hindurchzuführen. Von grosser Bedeutung ist es auch, dass das stimmungsweckende Repertoir der Poesie überhaupt reicher ist, als das der bildenden Künste. Es giebt keinen Affect, der ausserhalb ihres Bereiches läge, während es doch so manche giebt, die weder Skulptur noch Malerei erfolgreich verwenden können. Das gilt vor Allem von der Spannung, die von der Dichtkunst, wie schon erwähnt, so überaus häufig als Kunstmittel verwendet wird, dass ganze grosse Richtungen innerhalb ihres Gebietes fast ausschliesslich auf Hervorrufung dieses Affects ausgehen. Dazu kommt ferner, dass die Stimmungswirkungen der Poesie nicht nur mannigfaltiger, sondern, im Ganzen genommen, auch intensiver sind, als die der bildenden Künste und zwar aus dem Grunde, weil die indirecten Stimmungen überhaupt die stärksten sind. Es kommt daher, ceteris paribus bei der dichterischen Schilderung eines Affects eine kräftigere Gefühlswirkung zu Stande, als bei einer malerischen. Selbst wenn ein Rubens uns den bethlehemitischen Kindermord mit allen seinen Schrecken schildert, oder Géricault uns die Verzweiflungsraserei der Schiffbrüchigen auf dem Floss vor Augen führt, so kann die Malerei doch niemals, was die Macht der erzeugten Stimmung betrifft, mit gleich talentvollen dichterischen Schilderungen desselben Vorganges konkurriren; nicht allein, weil die dichterische Schilderung uns die Schrecken in all ihren Stadien in ihrem ganzen Entwickelungsgang vorführen kann, sondern auch weil die Wirkung des Wortes überhaupt hier intensiver ist.

Die ungeheure Popularität der Poesie als Genussmittel hat indessen auch noch andere Gründe. Die Bewunderung scheint eine weit grössere d. h. viel weiter ausgedehnte Rolle zu spielen bei dem Lustgefühl, das die Erzeugnisse der Dichtkunst in uns wachruft, als bei der Genusswirkung der übrigen Kunstarten. Es giebt viel mehr Menschen, die der Poesie gegenüber den Genuss der Bewunderung kennen, als gegenüber der Malerei oder der Skulptur und zwar aus naheliegenden Gründen. Bei der Dichtung ist die Kunstverständigkeit, die ja die erste Bedingung für die Bewunderung ist, viel weiter verbreitet und allgemeiner als bei den andern Kunstarten. Es giebt hier viel mehr Menschen, die das Ueberwinden der Schwierigkeiten nach Gebühr

würdigen und bewundern können, denn, ohne selbst Poeten zu sein, müssen sich doch viele auf die eine oder andere Weise die Technik der Sprache in gewissem Grade aneignen, während es doch für die übrigen Künste nur eine ganz kleine Zahl Eingeweihter giebt, die sich auf die Technik verstehen. Sehr viele haben schon gelegentlich einmal solchen Aufgaben gegenüber gestanden, wie die, mit denen der dichtende Künstler sich beständig beschäftigt, z. B. die Schilderung von etwas Gesehenem, Erlebtem, sprachliche Darstellung von Gefühlen etc. etc. etc. Wir handhaben ja alle dasselbe Material, das der Dichter berufsmässig bearbeitet und können uns daher eine Vorstellung davon machen, was dazu gehört, es in künstlerischer Weise zu beherrschen. Nur wenige besitzen begründete Einsicht in die Schwierigkeiten, die damit verknüpft sind, auch nur einen Stein oder eine Kasserole zu malen und deshalb können auch nur wenige den Genuss der Bewunderung bei der Wiedergabe solcher an sich interesseloser Dinge empfinden; viele dagegen vermögen die Kunst zu schätzen, die in der ganz einfachen schlichten Erzählung einer an sich vielleicht trivialen Begebenheit liegt, (mit anderen Worten die Schwierigkeiten, die der Erzähler zu überwinden gehabt hat) oder in der Wiedergabe eines alltäglichen Dialogs. In solchen Dingen hat ja der Naturalismus zum grossen Theil seine Aufgabe und seine Stärke gesucht und er hat auf dem Gebiete der Literatur viel mehr Verständniss und ein weit grösseres Publikum gefunden, als auf dem weniger zugänglichen Felde der Skulptur — wenn auch natürlich in der Literatur sein Publikum, absolut genommen, stark begrenzt ist.

Es sind also Bewunderung und indirecte Gefühlserregung, die sich bei dem Genuss, den die Poesie uns verschafft, in die Rollen theilen; aber das Verhältniss zwischen diesen zwei Factoren ist ganz verschieden. Manchmal wirken sie Seite an Seite. Der Genuss an einem Dichterwerk beruht dann theils auf der Gefühlserregung, dem Affect, den es in uns hervorruft, theils auf der Bewunderung darüber, was der Verfasser alles vermag; das eine Moment wirkt vielleicht stärker bei dem Naiveren, Beweglicheren, das andere spielt die Hauptrolle bei dem Reflektirenden, literarisch Entwickelten, Verfeinerten. Aber beide können zugleich zu dem vollen Eindruck des Werkes beitragen. Auf der andern Seite ist es nicht nur ästhetisch, sondern socialpsychologisch von grossem Interesse, zu beobachten, wie die Dichtung, — ebenso wie die Malerei — sich in verschiedenen Perioden abwechselnd des einen oder des anderen dieser zwei Wirkungsmittel: Stimmung und Bewunderung vorzugsweise bediente und damit beständig ihren Charakter wechselte, — zu einer Zeit vornehm, artistisch, leidenschaftslos, stimmungsarm war, zu andern Zeiten populär wurde, die allen verständliche Sprache der Affecte redete und gegen die künstlerische Form ziemlich gleich-

gültig war. Es ist wieder der ewig herrschende Drang des Menschen nach Abwechselung, der sich auch auf diesem Gebiete geltend macht und vielleicht deutlicher als bei irgend einer anderen Kunstgattung; vielleicht darum, weil die Dichtung im Ganzen in noch intimeren Beziehungen zu unserem ganzen Geistesleben steht, als die übrigen Künste.

Die grossen Epochen der Literaturgeschichte empfangen hierdurch ihr Gepräge oder besser gesagt, sie gehen aus diesem Bedürfniss des Menschen noch Abwechselung überhaupt hervor. Die Poesie des Classicismus hatte einen durchaus literarischen Charakter, sie sprach nicht zum Gefühl, sie wollte nur Bewunderung erregen. Unser Herz erwarmt nur bei dem, was Fleisch von unserem Fleisch ist und Blut von unserem Blut, aber nicht Personificationen, Typen gegenüber: ein Cid, ein Jakob von Thyboe, ein Tartuffe, ein Mahomet, alle diese Figuren sind nicht selbst etwas, sie bedeuten nur etwas, genau wie die allegorischen Figuren der gleichzeitigen bildenden Kunst; sie sind nur Sprachrohre, durch die der Verfasser in möglichst geistreicher Weise und möglichst gut gewählten Worten alles ausdrückt, was der betreffende Charakter in allen möglichen verschiedenen Situationen zu sagen haben könnte. Für so etwas können wir aufrichtige Bewunderung fühlen, aber gerührt werden wir davon nicht. Die handelnden Personen und ihre Schicksale lassen uns kalt, unser Gemüth bleibt unberührt und unsere ganze Aufmerksamkeit ist davon in Anspruch genommen, zu beobachten, ob die Vaterlandsliebe, Todesverachtung, Gier, Hochmuth, Prahlerei, Mutterliebe, oder was die Personen sonst noch repräsentiren, auch in solche Situationen und Konflikte gebracht werden, die geeignet sind, alle ihre Eigenschaften in helles Licht zu setzen, und ob der Dichter seinen Personen auch genügend prägnante Worte als Ausdruck ihrer Gefühle in den Mund gelegt hat.[1])

Aber Verständniss und Bewunderung dafür ist natürlich nicht Sache des grossen Haufens, dem es an sprachlichen und psychologischen Voraussetzungen dafür fehlt. Man darf nicht glauben, dass Molière oder Holberg jemals eigentlich populäre Dichter gewesen sind, sowohl Holberg's als Molière's „Bühne“ waren literarisch höchst verfeinert und nüancirt, nicht für das grosse Publikum, das in's Theater geht,

[1]) Es giebt Keinen, dessen Aeusserungen in dieser Beziehung von so grosser Bedeutung sind, als P. Corneille, um so mehr als er zu den Dichtern gehörte, die es mit ihren Aufgaben ernst nehmen. In seinem „premier discours du poëme dramatique“ heisst es mit Bezug auf die Rolle des Gefühls im Drama: „Cette partie — d. h. „les sentiments“, die als obligates Ingrediens gelten, — „a besoin de la Rhétorique pour peindre les passions et les troubles de l'esprit, pour consulter, délibérer, exagérer ou exténuer etc.“ Es handelt sich also gar nicht um die naturgetreue Darstellung von Gefühlen, sondern nur um eine in schöne Worte gesetzte Beschreibung und Analyse derselben.

um sich rühren, erschüttern, aufregen zu lassen; und sie selbst würden sich nach einem solchen Publikum nicht besonders gesehnt haben. Die Kunst, „Menschen lachen zu machen“, betrachtete Holberg eher als eine Concession gegenüber dem zweifelhaften Geschmack des Publikums, wie als eine Aufgabe des dramatischen Dichters, der hauptsächlich schrieb, um zu „moralisiren“, wenn es nicht war, um „die Sprache zu verbessern“.

Aber der Zeitpunkt musste kommen, wo der Classicismus seine Mittel erschöpft hatte, — die Situationen und Kollisionen, in die sich die verschiedenen Charaktere bringen liessen, waren alle schon einmal dagewesen, und die Personen hatten Alles gesagt, was sich sagen liess und die Situation erforderte. Man wusste schon auswendig, was der zwischen Pflicht und Liebe schwankende Held in seiner peinlichen Lage vorzubringen haben würde, wie der geizige Vater, der verschlagene Diener, der Schmarotzer und der Pedant sich unter den verschiedenen Umständen benehmen würden, in die der Dichter sie brachte; und ausserdem, was wohl, wenn Alles zu Allem kam, das entscheidende war: man empfand einen instinktmäfsigen Drang nach anderer innerer Erregung, als die, welche man bei der Bewunderung über das Geschick des Dichters fühlte. Das Gefühl, das unter der Herrschaft des Classicismus keine Nahrung, keinen Impuls bekam, weder von der Poesie noch von der bildenden Kunst, war gleichsam aufgehäuft, aufgespart, und machte nun seine Rechte geltend. Man verlangte, in Affect zu gerathen, „gerührt“ zu werden; im täglichen Leben zeigte sich das in grosser Empfindsamkeit, Sentimentalität; die Stimmung musste immer möglichst hochgeschraubt sein, Thränen und übermäfsiges Entzücken waren bei jeder Gelegenheit bei der Hand. Wenn zwei Freunde von einander Abschied nahmen, weil der eine in einem anderen Stadttheil etwas besorgen wollte, so ging es selten ab ohne heftige Umarmungen und Thränenvergiessen; bekam man zufällig einen schönen Sonnenaufgang zu sehen, gleich fühlte man den Drang in sich, jubelnd auf die Kniee zu stürzen, oder über die Grösse des Schöpfers Thränen zu vergiessen. Die Damen bekamen alle Augenblick ihre Ohnmachten oder Krämpfe, bald vor Rührung, bald vor Schreck, bald vor Freude; kurz, das vasomotorische Nervensystem der Menschen war zu jener Zeit — d. h. Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts — in einem Zustande von Beweglichkeit und Unruhe, die man wohl am besten als Reaktion auf die Kaltsinnigkeit und Verstandesherrschaft der vorhergehenden Zeit bezeichnen kann. In der Literatur war das Resultat dieses Affecthungers die sogenannte romantische Poesie. Dieser Name ist eigentlich durchaus unzutreffend, denn er drückt an und für sich gar nichts aus, sagt nichts als etwas rein konventionelles über den ästhetischen Charakter der Richtung, noch weniger über physiologische

Eigenthümlichkeit und darüber, dass das Ziel der Dichtkunst ein ganz anderes geworden war, dass sie nicht mehr Bewunderung hervorrufen und dadurch Genuss verschaffen, sondern die Leser in ihrem Gefühlsleben anregen und stimuliren wollte. Natürlich mussten bei diesen neuen Zielen die Dichter ganz anders zu Werke gehen. Damit, dass sie die Macht der Gefühle durch ihre Personen schildern liessen, sei es auch in noch so schlagenden Worten, konnten sie keinen Nachhall im Herzen der Leser erwecken. Um das zu erreichen, mussten sie vor Allem das Interesse für die Personen erwecken, und zu diesem Zwecke dieselben erst als wirkliche lebendige Menschen, nicht als classicistische Personificationen schildern, und sie dann als Leute von Affecten darstellen, weinend vor Kummer, schaudernd vor Entsetzen, schäumend vor Wuth. Die griechischen und römischen Helden mussten von einem Werther, einem Karl Moor, einer Julie abgelöst werden, die wohlgesetzten, aber kühlen Romane von Scudéry mussten Lafontaine's Thränenpresse Platz machen, Molière's und Holberg's Verstandesdramen den herzbrechenden Empfindsamkeiten von Kotzebue und Iffland. Alle erdenklichen Gemüthserregungen wurden in diesen gefühlvollen Decennien zur Anwendung gebracht, um das Gefässnervensystem des Publikums in beständiger Unruhe zu erhalten, und Räuberromane und Graulgeschichten, mystische Schrecken à la Hoffmann und Byron'sche und Heine'sche Lebensmüdigkeit und Verzweiflung wechselten mit mehr elegischer Poesie ab. Und das mächtige Genussmittel, die Spannung, wurde zu einer wahren Virtuosität entwickelt und zu einem der wichtigsten, meist benützten Ingredientien des Dramas und des Romans erhoben.

Indem die Poesie diese Richtung einschlug, gewann sie die Herzen des grossen Publikums und wurde erst jetzt wieder eine populäre Kunst, was sie seit dem Mittelalter, seit der Zeit, wo die Minnesänger und Troubadours ihre Zuhörer durch Schilderungen von der Qual und Süssigkeit der Liebe, von der Schönheit des Frühlings etc. etc. rührten, nicht mehr gewesen war. Das Bedürfniss der Menge nach gemüthlicher Anregung ist natürlich ebenso gross, als das des literarischen Publikums, vielleicht sogar grösser, und ihre Sehnsucht nach Genuss konnte daher vollkommen durch die gefühlsreiche Poesie befriedigt werden, mit der die Romantik sie versah, während sie den Erzeugnissen des Classicismus, zu dessen Bewunderung sie nicht die nöthigen Bedingungen besass, im Ganzen verständnisslos gegenüberstand. Es war jetzt keine Kenntniss, keine psychologische Einsicht mehr nöthig, um die Dichterwerke zu geniessen, sondern nur ein Herz, das im Takt mit denen der geschilderten Personen schlug, ihre Sorgen und Freuden, Schrecken und Spannungen mitfühlen konnte, oder sich durch eine Naturstimmung, eine Kindheitserinnerung und dergl. rühren liess.

Da nun die literarische Bewunderung allmählich ein untergeordneter Factor des poetischen Genusses wurde, indem man das ganze Gewicht auf die Darstellung von Stimmungen und Affecten legte, musste das Interesse für die Technik natürlich zum grossen Theil verloren gehen; die alten straffen Regeln lockerten sich und wurden sogar oft Gegenstand der Geringschätzung, ja man bot ihnen wissentlich Trotz. Welche Berechtigung konnten sie haben, wenn das einzige Ziel war, das Gefühl des Lesers zu erregen? Hier waren sie nicht nur unnöthig, sondern wurden sogar oft als lästig empfunden, als unnöthiger Zwang der Kunst gegenüber. Man gefiel sich häufig darin, so deutlich wie möglich an den Tag zu legen, dass man sich keine Gesetze vorschreiben lassen mochte, keine Ars poetica irgend welcher Art, respective man mischte die verschiedenen Kunstformen zusammen und kümmerte sich so wenig um Einheit des Orts, der Zeit oder der Handlung, dass der Leser nicht selten absichtlich durch alle Zeitalter und Tonarten und Kunstformen geschleppt wird, nicht gerade zum Besten der Klarheit des Eindrucks. Man denke nur an Oehlenschläger's Fischer, Tieck's Dramen u. s. w. u. s. w.

Das hiess ja auf eine Art sich die Arbeit leicht machen, aber es hatte gewiss seine Berechtigung, so lange die Welt nur gerührt und erschüttert sein wollte, und sich verdriesslich abwendete wie von Pedanterie, sobald Einer Miene machte, ihr Bewunderung für die Form abzuringen. Solch eine Haltung war natürlich nichts als Reaction gegen die vorausgehende poetische Richtung; aber an und für sich schliessen diese beiden Factoren des Kunstgenusses einander gar nicht aus: es kann eine energische, gefühlserregende Schilderung bestehen und daneben sehr wohl jedes poetische Kunstmittel in bewunderungswürdiger Weise angewendet sein; gerade die Werke der grössten Dichter, wie Goethe, Byron, Victor Hugo sind die Beweise dafür.

Nun musste aber der unablässige Appell an unser Gefühl, der lange Jahre hindurch sowohl auf natürlichem Wege als durch die Kunst, stattfand, nothwendiger Weise mit der Zeit damit enden, die Wirksamkeit dieses Genussmittels abzuschwächen. Er verlor seine Wirksamkeit auf unseren vasomotorischen Apparat, wie es mit jedem lange Zeit hindurch angewendeten Reizmittel geht. Wenn ein Geschmackseindruck, eine Farbe nicht länger reflectorische Erscheinungen in unserem Gefässsystem hervorrufen, kommen sie uns matt und schaal vor. Es musste also unvermeidlich der Zeitpunkt kommen, wo die Darstellung romantisch-schwärmerischer Liebe, oder träumerischer Melancholie, statt ähnliche Empfindungen im Leser zu erwecken, ihm nur widerwärtig und schaal vorkamen, und wo Lebensüberdruss und Weltschmerz für gerade so kindisch und geschmacklos galten, wie die Geschichten von Gespenstern und Alräunchen. Wenn die Poesie also ihre Rolle als Genuss-

mittel, als Kunst, nicht aufgeben wollte, musste sie nothwendiger Weise auf neue Wirkungsmittel sinnen, denn die bisher angewandten hatten nicht nur ihre Kraft verloren, sondern sie standen in Gefahr, lächerlich zu werden, oder vielmehr man musste auf das alte Mittel, das lange vergessene Mittel, das Erwecken künstlerischer Bewunderung zurückgreifen; denn wenn das Gefühlsmoment als Hauptfactor fortfiel, blieb in der That nichts anderes übrig.

Aber natürlich war die Sache nicht einfach damit geschehen, dass man dem alten Classicismus neues Leben einblies. Die Zeit der classischen Poesie lag noch nicht so fern, diese selbst war noch nicht so ganz aus dem Bewusstsein der Menschen entschwunden, dass man sie ihnen als etwas ganz Neues, mit der Wirkung von etwas Neuem, anbieten könnte. Ausserdem hatte sich ja seit der Zeit, als der Classicismus auf seinem Höhepunkt stand, vieles verändert. Wenn die Dichtkunst von Neuem gezwungen war, sich desselben Mittels zu bedienen, wie der Classicismus, so musste sie es wenigstens unter einer ganz neuen Form thun, man musste eben auf anderen Wegen Bewunderung zu erwecken suchen, als auf den bisher betretenen. Die alten Personificationen in den längst bekannten Kollisionen, mit den noch nicht vergessenen Deklamationen würden vielleicht alle möglichen anderen Empfindungen geweckt haben, nur nicht andachtsvolle Bewunderung. Dagegen gewannen allmählich die Bestrebungen, die Wirklichkeit, die Personen und ihr Milieu mit der grösstmöglichen Genauigkeit und Anschaulichkeit zu schildern, die Herzen für sich oder vielmehr die Köpfe, und hieraus konnte eine neue Richtung in der Literatur aufkeimen: der Realismus, der Naturalismus. Eine ausführliche Wirklichkeitsschilderung hatte natürlich für die Romantik kein weiteres Interesse gehabt, ja sie wäre hier eher hinderlich gewesen, bot sie doch kein Mittel zu intensiver Gefühlsanregung. Im Gegentheil bedienten sich die Romantiker mit Vorliebe unnatürlich affectvoller Figuren und eines keineswegs realistischen, oft mystischen und manchmal ganz übernatürlichen Arrangements von stimmungsweckenden Situationen und Begebenheiten; und von ihrem Standpunkt aus ganz mit Recht. Die Welt war also völlig davon entwöhnt, in der Literatur mit wirklichen Menschen und natürlichen Verhältnissen zu thun zu haben. Die Abwechselung war daher sehr gross und um so wirkungsvoller, als der Naturalismus es sich zum Ziel machte, uns Welt und Menschen zu zeigen, wie sie wirklich sind, nicht um zu moralisiren, — das hätte sich ja mit der rein objectiven Schilderung nicht vereinen lassen, nicht um das Gefühlsleben zu stimuliren, denn das geschieht ja, wie wir gesehen haben, am besten, wenn man sich aus der Wirklichkeit hinausbegiebt, auch nicht um über Probleme zu debattiren, denn das ist überhaupt keine künstlerische Aufgabe, sondern als einfache künstlerische Leistung, ohne irgend welchen Nebenzweck,

bei der der Gegenstand gleichgültig war, weil der Genuss nur in dem Gefühl der Bewunderung dafür bestehen sollte, wie vollkommen die Aufgabe einer Wirklichkeitsschilderung in Worten gelöst war.

Wahrscheinlich wird sich der Naturalismus verletzt fühlen, wenn ich ihn mit dem Classicismus zusammenstelle, und das könnte ja auch insofern ungereimt erscheinen, als die Erzeugnisse dieser beiden Literaturrichtungen einander absolut nicht ähnlich, und ebenso die Mittel, mit denen sie ihre Zwecke erreichen, grundverschieden sind. Nur ihre Wirkung ist dieselbe, und das ist ganz gewiss vom psychologischen Standpunkt aus das Entscheidende. Es liegt ein Abgrund, so tief, wie man ihn sich nur denken kann, zwischen den Helden von Corneille und Racine auf der einen Seite und Flaubert's und Zola's Figuren auf der anderen, und nicht nur was ihre ganze Erscheinung betrifft, sondern auch mit Bezug auf ihr ästhetisches Verhältniss zum Leser oder Zuschauer. Aber etwas haben sie doch gemeinsam, und gerade das, worauf es ankommt: sie wirken auf uns, verschaffen uns einen Genuss durch die künstlerische Bewunderung, die sie in uns wachrufen, wogegen das Mitschwingen unseres Gefühls hierbei nicht in Betracht kommt, oder doch relativ wenig in Betracht kommt, denn nichts ist ja absolut auf diesen Gebieten. Wir finden einen Genuss darin, die Naturtreue zu bewundern, mit der ein schrecklicher Trunkenbold wie Copeau und seine Umgebung geschildert wird; aber wenn der Verfasser durch das Gefühl, durch Sympathie auf uns wirken wollte, so hätte er seine Mittel falsch gewählt, denn dieser Zweck wird durch eine trockene Berichterstattung selbst des grössten Elends nicht erreicht; und wenn Flaubert unser Gefühl für seine sterbende Heldin erwärmen wollte, so war es gewiss nicht das rechte Mittel, eine detaillirte Darstellung aller Symptome der Arsenikvergiftung zu geben. Wir können hier vielleicht die Genauigkeit und Energie der Schilderung bewundern und auf diese Weise uns einen Kunstgenuss verschaffen, aber unser Gefühl bleibt ungerührt, in Affect gerathen wir nicht.

Die naturalistische Poesie ist artistisch und hat als solche nur ein relativ begrenztes Publikum. Was für einen Genuss kann die grosse Menge daran haben, irgend einen alltäglichen Gegenstand in den alleralltäglichsten Worten beschrieben zu lesen. Welcher Affect kann in ihnen ausgelöst werden, wenn sie dieselben Worte und Gespräche über gleichgültige Dinge lesen, die sie beständig im täglichen Leben um sich herum hören. Sie haben ja kein Gefühl dafür, dass hier vielleicht grosse Schwierigkeiten zu überwinden waren, und dass sie also vor etwas Bewunderungswürdigem stehen. Je reiner die Form ist, in der die naturalistische Poesie auftritt, je weniger romantische Effecte sich in ihr finden, desto unzugänglicher wird sie für alle anderen als die literarisch Gebildeten, die Belesenen; es ist wieder einmal *l'art pour*

l'art. Aber nicht einmal dieses verhältnissmässig kleine Publikum bleibt dem Naturalismus lange treu; eine Kunstrichtung, die nur durch Bewunderung wirkt, verliert in der Regel sehr bald ihre Macht, denn sie besitzt ja keine unendlichen Entwickelungsmöglichkeiten. Wenn ihre Methode, ihre Technik eine Vollkommenheit erreicht hat, die vorläufig nicht mehr übertroffen werden kann, so kann es ja weiterhin eben nichts mehr geben, als Nachahmung, Epigonentum, „Banalität"; und das ist um so eher der Fall, als die, welche eine Richtung zuerst schaffen und festigen, in der die Technik die Hauptsache ist, in der Regel bedeutende Künstler sind, die diesen Zweig der Literatur mit einem Schlage auf eine gewisse Höhe der Vollkommenheit gebracht haben. Es möchte nicht leicht sein, den Naturalismus in der Literatur über den Punkt hinaus zu führen, wohin Zola ihn gebracht hat; aber ein Stehenbleiben in der Entwickelung führt hier nothwendig zum Untergang.

Dazu kommt ferner, dass, wenn selbst die literarisch Gebildeten noch eine Zeit lang am Naturalismus Gefallen fänden — was aus den oben angeführten Gründen nicht sehr wahrscheinlich ist —, sich bei der grossen Menge, die nur wenig Verständniss für den Naturalismus hat, doch sehr bald ein Verlangen nach Gemüthsnahrung geltend machen wird, und dieses Verlangen wird nicht ungehört bleiben. Die Romantik hat sie gelehrt, welche berauschende Wollust der Dichter seinen Lesern bereiten kann, wenn er die Gefühlssaiten anschlägt — nach diesen sehnt man sich zurück; aber wieder muss man auf neue Mittel sinnen, denn die alten Mittel der Romantik haben ihre Kraft verloren. Wir leben ja augenblicklich in einer wenig ausgeprägten Literaturperiode zwischen den Resten des hinsiechenden Naturalismus und neuen Bestrebungen, die noch kaum irgend eine bestimmte, geschweige eine definitive Form angenommen hat. Man hat die Schatten von Edgar Poe und Baudelaire heraufbeschworen, und um seine Richtung zu kennzeichnen, die Namen dieser Dichter auf sein Banner geschrieben, die mit ihrer auf die Spitze getriebenen Stimmungsdichtung sogar ihren romantischen Zeitgenossen etwas starker Tabak schienen und die man eigentlich nicht mehr als die Vorbilder der modernen Dichtung betrachten kann. Als eigentlichen Zukunfts-Messias der Poesie hat man wohl oft Ibsen bezeichnet, als typische Vertreter der neuen Richtung gelten Dichter wie Maeterlinck und seine Nachahmer. Wie die Romantik, so ruft auch diese neue Richtung dadurch Genuss hervor, dass sie Stimmung schafft, aber die Mittel, die sie benutzt, sind anders als die der Romantik, raffinirter, weniger einfach und direct. So schlichte, uncomplicirte Affecte, wie die der Romantik, kann man heute keinem Publikum, wenigstens keinem reflectirenden Publikum mehr auftischen. Ein richtiger altmodischer Schreck über Gespenster mit rasselnden Ketten, mit träumerisch-schmachtender Mondscheinstimmung, oder

wildes Trotzen gegen Himmel und Hölle, — das Alles steht heut zu Tage nicht mehr hoch im Kurse, jedenfalls bei einem nicht so ganz naiven Publikum. Man ist jetzt literarisch schon so gewitzt und erfahren, dass man diesen Effecten sofort auf den Grund sieht, und das stört ihre Wirkung am allermeisten. Gespenster und Mördergruben, Zerrissenheit und unglückliche Liebe, Mondschein und Waldeinsamkeit u. s. w. u. s. w. war nur allzu lange das tägliche Brod in der Poesie gewesen, man war allzu reichlich damit vollgestopft worden, als dass man es nicht hätte allmählich mit einer gewissen Gemüthsruhe nehmen lernen, besonders wenn man über das physiologische oder literarische Kindesalter hinaus war. Nun können ja gewiss nicht ganz neue Affecte zur Ablösung der alten, aufgebrauchten geschaffen werden; der Dichter muss sich, wenn er unser Gefühl anregen will, mit den alten Mitteln zu helfen suchen, so abgenutzt sie auch sein mögen. Aber natürlich muss er, wenn er auf einige Wirkung hoffen will, darnach streben, den alten Wein in neue Schläuche zu füllen, was sich immer besser thun lässt, als das Umgekehrte. Durch ein instinktives Erfassen dieses Umstandes ist man auf die Bahn gerathen, die zu der neuesten Phase der Dichtkunst, dem Symbolismus, mit all seinen Abarten, geführt hat. Die Herrschaft des Symbolismus bezeichnet ein Zurückkehren zu dem alten Mittel, der Gefühlserregung, und er verfügt, wie schon gesagt, über keine anderen Affecte als die, mit denen schon die Romantik operirte. Der Kunstgriff, den man hier anwendet, um der dichterischen Darstellung von Gemüthsbewegungen und Stimmungen neue Wirkung zu verleihen, besteht hauptsächlich darin, dass man derselben sozusagen einen doppelten Boden giebt. Der Symbolismus schildert nicht Affecte als einfache Resultate natürlicher oder übernatürlicher Begebenheiten oder Einwirkungen; er lässt sie aus einem Hintergrund herauswachsen, der mehr zu ahnen als zu sehen ist und für den sie einen Ausdruck, ein Symbol bilden, während er ihnen dafür das Oberflächliche nimmt, das ihnen in den Tagen der Romantik anhaftete, und ihnen eine Tiefe verleiht, die um so wirkungsvoller ist, als sie immer schwer, manchmal gar nicht zu ergründen ist. Ich bin mir wohl bewusst, dass sich diese Definition von dem Charakter des Symbolismus nicht gerade durch Klarheit auszeichnet, aber es ist eine schwierige Sache, Dinge klar zu machen, die ihrem ganzen Charakter nach unklar sind und sein sollen. Alle Symbolik verlangt ja ihrer Natur nach ein Räthselrathen, und die Lösung darf natürlich nicht zu sehr auf der Hand liegen, wenn der Eindruck der bedeutungsreichen Tiefe nicht verloren gehen soll. Klarheit ist daher etwas, was der Symbolismus absolut nicht brauchen kann, weder in der Kunst, noch da, wo er sich auf den Gebieten der Wissenschaft Platz zu schaffen sucht, und seine Dunkelheit schadet seinem Einfluss auf das menschliche Gemüth durchaus nicht. Das Unverstandene, gelegentlich auch das Unverständ-

liche hat grosse Macht über uns Alle. Wir bilden uns dann leicht ein, vor einer Weisheit zu stehen, — zu hoch oder zu tief für unsere Fassungskraft, oder vor einer Poesie, die ein Ausdruck für Gefühle ist, so stark und tief, wie wir sie noch nie empfunden haben. Ein ganz richtiger Instinkt leitet also die symbolistischen Schriftsteller, wenn sie ihren Personen Worte in den Mund legen, „so weise, dass Sterbliche sie nicht begreifen" (Euripides, Medea V. 659): und die Stimmungen, mit denen sie unsere Sympathie erwecken wollen, von dunklem Ursprung und daher auch oft genug unbestimmt in ihren Formen sein lassen.

Im Uebrigen sieht man leicht, dass der Symbolismus auch in der Poesie complicirtere Mittel verwendet, als die Romantik. Bei ihm beruht die Wirkung nicht ausschliesslich auf der Erweckung von Gefühlen, sondern es kommt durch die symbolische Anwendung der Affecte ein neues Moment hinzu, und damit beginnt wieder die Bewunderung, eine Rolle im Kunstgenuss zu spielen. Nicht die Bewunderung der Form oder der Technik, diese sind dem Symbolismus ebenso gleichgültig, wie der Romantik, sondern die Bewunderung gegenüber der Tiefe, der Unergründlichkeit des Gedankens, der Feinheit der Symbole. Die Tiefe der Allegorie scheint dagegen gehalten nur flach, denn bei ihr lässt sich immer noch Grund finden; er giebt wohl Räthsel, aber Räthsel mit einer Auflösung, was der Symbolismus sich immer zu thun hütet. Die Sache liegt hier bei der Poesie genau so wie bei der symbolistischen Malerei.

V. Die Bühne.

Ich will hier von vornherein bemerken, dass ich bei dieser Betrachtung der scenischen Künste keine bestimmte Grenze zwischen den verschiedenen Arten von Schaustellungen anerkennen kann, sondern sie alle: das Schauspiel in engerem Sinne, die Pantomime, das Ballet und equilibristische Darstellungen etc. etc. von einem gemeinsamen Standpunkt aus betrachten will. Wenn von ästhetischer Rangordnung die Rede sein sollte, so müsste die eigentliche Schauspielkunst wohl den untersten Platz einnehmen, da sie die geringste Selbstständigkeit besitzt; tritt sie doch einzig und allein als Dienerin und Interpretin der dramatischen Poesie auf. Eine ganz andere Sache ist es natürlich, dass sie von allen scenischen Künsten diejenige ist, welche die höchsten Anforderungen an die geistigen Eigenschaften der Künstler, ihre

Intelligenz und Phantasie stellt, und auf der anderen Seite dem in geistiger Beziehung am höchsten entwickelten Publikum das höchste Maass des Genusses verschafft.

Dass unser Genuss bei den equilibristischen Künsten: bei gymnastischen und Bereitervorstellungen ganz überwiegend bewundernder Natur ist und auf dem Erstaunen darüber beruht, was der menschliche Körper infolge von Uebung und Trainirung zu leisten im Stande ist, darauf bedarf es keines weiteren Hinweises, ebenso wenig wie auf den Umstand, dass die sympathischen Affekte, — Spannung und Angst, — gelegentlich das ihrige zu dem Genusse beitragen, wenn z. B. der Akrobat sein Trapez so hoch wie möglich anbringt, oder vielleicht gar den Effekt noch dadurch steigert, dass er plötzlich einen drohenden Fall simulirt oder dergleichen. Bei manchen Schaustellungen hat ja sogar diese Seite der Sache das Uebergewicht oder hatte es doch jedenfalls früher, zur Zeit der Gladiatorenspiele und der Kämpfe zwischen Menschen und wilden Thieren etc., ja heute noch lebt in manchen Gegenden das Bedürfniss nach heftigen Emotionen dieser Art, wenn auch etwas abgeschwächt fort. Ist es doch eine sehr merkwürdige Erscheinung, dass man noch in neuester Zeit in Frankreich dem instinctiven Bedürfniss der heissblütigen provençalischen Bevölkerung nach Stierkämpfen — diesem Ersatz für die Gladiatorenspiele der Alten — Concessionen machen musste, sodass die Südfranzosen ihre spanischen Nachbarn nicht mehr um diese unvergleichliche Quelle des Genusses zu beneiden haben. Und selbst wir Nordländer können uns von diesem Triebe nicht freisprechen, der tief in der menschlichen Natur begründet zu sein scheint. Oder was veranlasst denn sonst das Publikum, nach den Buden der Thierbändiger zu strömen, wo sich ein Mensch zu wilden Bestien in den Käfig wagt, wenn es nicht der Gedanke ist, dass er doch einmal zerrissen werden kann, und dass der Artist selbst jeden Augenblick das Bewusstsein der grossen Gefahr hat.

Der Genuss beim Ballet ist ungefähr derselbe, wie gegenüber den equilibristischen Künsten, — er besteht zum grossen Theil in der Bewunderung für das, was der Mensch mit seinem Körper ausrichten kann; dazu kommt bei vielen „choreographischen“ Darstellungen ein Wohlbehagen, das denselben Ursprung hat, wie die Freude an dekorativen Ausstattungs-Stücken, wie z. B. das vor wenigen Jahren so berühmte Excelsior, kann dieses Moment die Hauptrolle spielen, während auf der anderen Seite in unseren heimischen, mehr pantomimeartigen Balletten auch die sympathische Gefühlserregung ins Gewicht fällt. In der eigentlichen Pantomime ist letzteres Moment ganz entschieden das Ueberwiegende.

Die Schauspielkunst im engeren Sinne hat nur die Aufgabe, uns den Genuss, den die dramatische Dichtung ihrer Natur nach zu bereiten

im Stande ist, zu erleichtern und dadurch zu verstärken. Es ist nicht so ganz leicht und vor allem nicht Jedermanns Sache, beim Lesen eines Dramas den vollen Genuss davon zu haben. Zum Hervorrufen der sympathischen Stimmung, auf welcher der Genuss in vielen Fällen beruht, ist es, wie bereits oben bemerkt, unumgänglich nöthig, sich von der Person oder der Situation, durch die der Dichter unsere Sympathie erwecken wollte, ein mehr oder weniger lebendiges Bild zu machen. Es wird damit eine starke Anforderung an unsere Einbildungskraft gestellt und die geistige Arbeit, die dazu nöthig ist, die Worte in klare Bilder umzusetzen, ist für die Meisten mehr oder weniger anstrengend, für viele durchaus unerreichbar. Man befindet sich ja in dieser Hinsicht einem Drama gegenüber in einer viel schwierigeren Stellung als einer lyrischen oder erzählenden Dichtung gegenüber, in welcher der Künstler alles so ausführlich und eindringlich schildern kann, wie er es für nothwendig findet, und dann unserer Phantasie das vollständig fertige Bild übergiebt. Wenn ein erzählender Dichter, der wie Homer oder Dickens ein hervorragendes Schilderungstalent besitzt, uns mit treffenden Worten die Gemüthsbewegungen seines Helden, — seine Furcht, seinen Kummer, seinen Zorn, vorführt, so sehen wir das alles ohne jede Schwierigkeit deutlich vor uns und kommen leicht in den Zustand sympathischer Gefühlserregung Dazu bedarf es nur wenig oder gar keiner Phantasie-Thätigkeit. Aber Niemand giebt dem Leser ein wirkliches Bild von Othello in seiner Raserei, von Oswald in seiner Furcht oder von Romeo in seiner Verzweiflung. Daran liegt es auch, dass die dramatische Dichtung einen so viel beschränkteren Leserkreis hat, als Romane und Novellen. Zum Geniessen eines dramatischen Werkes bedarf es einer geistigen Anstrengung, die wir uns ersparen können, wenn wir uns irgend eine erzählende oder schildernde Dichtung vornehmen.

An dieser Stelle tritt nun die Schauspielkunst ein, als eine so mächtige Unterstützung bei der Aneignung der dramatischen Poesie, dass diese letztere überall da, wo sie ein Theater für sich findet, es in Bezug auf Popularität mit jeder anderen Dichtungsart aufnehmen kann; ja ein Schauspiel wird oft noch leichter mit Genuss goutirt als irgend eine Erzählung oder Schilderung. Das Bild, das ich mir beim Lesen des Stückes in meinem Sensorium bilde, um von dort aus mein Gefässnervensystem in Thätigkeit zu versetzen, ist jetzt ganz entbehrlich, denn ich bekomme das Bild fertig geliefert aus der Aussenwelt, d. h. von den Schauspielern; die Wirkungen werden direct von meinen Sinnesorganen — Augen oder Ohren — auf das Gefässnervensystem übertragen und sind auf diese meist viel intensiver, als die oft blassen, verschwommenen Bilder, die sich meine eigene Phantasie schafft.

Dass die Schauspielkunst hierdurch etwas Selbstständiges wird, sich von dem Dichterwerk, das sie verdolmetschen soll, emanzipirt, steht

fest. Ich denke hier nicht an den Fall, wo einem die gute Darstellung eines an sich minderwerthigen, durchaus unerfreulichen Stückes Freude machen kann, oder wo sie etwas anderes ausdrückt, als was der Dichter eigentlich gemeint hat. Aber die Darstellungskunst kann einer ganzen Gattung dramatischer Dichtungen eine Genusswirkung verschaffen, die beim Lesen der Natur der Sache nach nicht erreicht werden kann. Das gilt besonders für die Dramen des Classicismus, die, wie schon oben erwähnt, ganz vorzugsweise durch die Bewunderung wirken, nicht durch sympathische Gefühlserregung. Wenn aber die Schauspieler bei der Darstellung doch einen Ausdruck für Gemüthsregungen finden, wenn Phädra sich nicht mit einer Beschreibung ihrer Seelenqualen begnügt, sondern dieselben den Zuschauern durch Mienen und Gesten vor Augen führt, so ist damit die Möglichkeit geschaffen, dass sympathische Stimmungen beim Genuss mitwirken.

Bei den heutigen Darstellungen dieser Art in Paris wird es offenbar darauf angelegt, Wirkungen dieser Art hervorzubringen, und das gelingt wohl auch grossen Schauspielern. Aber ob das in früheren Zeiten, besonders zur Entstehungszeit dieser Stücke, auch so gewesen sein mag? Dachten wohl Corneille und Racine an eine solche Spielweise? Ich weiss nicht, ob es darauf bezügliche Berichte oder Traditionen giebt, — jedenfalls aber möchte ich bezweifeln, dass die ursprüngliche Darstellung dieser Dramen einen solchen Character besessen hat. Wenn Kaiser Augustus, Cinna, Belisar u. s. w. damals in Kostümen auftraten, die durchaus nicht klassisch zu nennen waren, die im Gegentheil nicht bedeutend von denen abweichen, welche Personen ähnlichen Ranges im Jahre 1700 trugen, so war nichts dagegen einzuwenden, so lange es nur die Aufgabe des Spielers war, kaiserliche Gefühle gegenüber einer Schaar Verschworener, oder eines verbannten und gekränkten Helden Verzweiflung darzustellen, und es kommt mir sehr unberechtigt vor, über solche sogenannten „Anachronismen“ zu spotten, die doch eigentlich gar keine waren. Es sollten ja gar nicht alte Römer sein, die der Zuschauer zu sehen bekam, sondern nur Personifikationen von Gefühlen, die unter bestimmten Umständen auftreten. Wenn die Schauspieler dagegen diese als wirkliche Menschen hinstellten (welche die Beute von Leidenschaften und Gemüthsbewegungen sind), und dadurch die Zuschauer in eine sympathische Gefühlserregung versetzten, so mussten sie ja so gut wie möglich auch die Persönlichkeiten vorstellen, deren Rolle sie spielten; dazu gehörte denn auch ein historisch richtiges Kostüm, wie dies heute in diesen Stücken getragen wird. Das gebildete Publikum im Zeitalter Ludwigs XIV. wusste natürlich so gut wie wir auch, dass Griechen und Römer nicht in Pariser Röcken herumgelaufen sind. Ich kann mir nicht denken, dass die Schauspielkunst jener Zeit darauf ausging, durch ihre Leistungen Sympathie mit einer Phädra in

Fischbeinkorset und Hackenschuhen zu wecken; ich sehe aber nichts Absurdes darin, dass eine Schauspielerin in der damals modernen Tracht geistreiche und treffende Sachen über die Verderblichkeit einer verbrecherischen Liebe sagte und doch dabei als Phädra vorgeführt wurde; in diesem Namen sah Niemand etwas anderes als ein Symbol.

Der Genuss des Theaterbesuchers kommt also im Wesentlichen durch dieselben Factoren zu Stande, wie beim Lesen des Stückes, nur bequemer und unter stärkerer Intensität. Dazu kommt aber als ein ganz neuer Factor der Genussbereitung die Bewunderung für die Kunst des Darstellers, für das, was er kraft natürlicher Anlage, Uebung und Studium zu leisten vermag, also derjenige Factor des Genusses, der allen Zweigen der Kunst gemeinsam ist. Aber für den Genuss der Schauspielkunst hat die Bewunderung eine besondere Bedeutung. Bei allen anderen Künsten steht sie als einer neben anderen genussbereitenden Factoren, der Abwechselung oder der sympathischen Gefühlserregung; die Schauspielkunst als solche — abgesehen von der Dichtung, als deren Interpret sie auftritt — hat in der Bewunderung ihr einziges specifisches Genussmittel, sie existirt nur für die mehr oder weniger Kunstverständigen. Das Theater hat also zwei Arten von Publikum, nämlich einerseits die Kenner, diejenigen, welche den Genuss eben in der Kunst des Schauspielers finden und denen die Unterlage desselben, nämlich das aufgeführte Stück, erst in zweiter Reihe etwas bedeutet, andererseits den grossen Haufen, der seine Affecte durch den Inhalt des Stückes in Schwingungen versetzt haben will, und der von der Schauspielkunst nur in soweit einen Genuss hat, als sie ihm das Stück verständlich macht und die suggestive Sympathie steigert. Dieser Theil des Publikums kann manchmal so sehr im Banne seiner Stimmungssympathie stehen, dass er ganz vergisst, wo er ist, vollkommen der Illusion verfällt und den Schurken des Stückes mit Flüchen und faulen Eiern regalirt, während dem Helden zugejubelt wird, nicht weil er so gut spielt, sondern weil er so sehr edel ist. Kommt es soweit, so kann man natürlich nicht länger von Kunstgenuss reden: freilich kann der Genuss sehr gross sein, welchen die gerechte Empörung über den Schurken oder die Bewunderung für den Helden oder das Mitgefühl mit den Liebenden hervorruft.

Der Kenner lehnt dagegen jede Illusion ab und er würde, sowie sie einträte, den Genuss verlieren, den er im Theater sucht. Ja der wahre Amateur wünscht im Theater gar nicht in die sympathische Stimmung zu gerathen, welche der Schauspieler durch seine Interpretation des Stückes bei dem Zuschauer hervorzurufen vermag. Diese kann er, wenn er sich überhaupt etwas aus einem solchen Genusse macht, sich auch zu Hause verschaffen, wenn er das Stück auf dem Sopha liest; auf den Stuhl im Theater setzt er sich nur, um den Genuss der Be-

wunderung für die Kunst des Schauspielers zu finden; es ist eben wie auf allen Kunstgebieten nur er, der Kundige, „der Kenner“, welcher für diese Art von Genuss empfänglich ist, den einzigen, welchen die Schauspielkunst zu bieten hat. Er ist also in hohem Grade exclusiv, bei ihm gilt das Wort *l'art pour l'art* ausschliesslicher als bei irgend einer anderen Kunst. Wenn ein Genuss wie dieser sich einer so grossen Popularität beim grossen Haufen erfreut, so gilt sie thatsächlich viel mehr der Interpretation stimmungsvoller Poesie, als der Kunst an und für sich; dazu kommt noch, dass eine gewisse Sachverständigkeit bei einem allgemein gebildeten Publikum weit verbreitet sein muss, dessen Mitglieder sich in den verschiedenen Verhältnissen des Lebens eine nicht geringe Geschicklichkeit erworben haben müssen, in allerlei Rollen aufzutreten; gar nicht zu reden von der Bewunderung für die Personen, die, wie bei jeder directen Einwirkung des Künstlers durch persönliches Auftreten vor seinem Publikum, leicht vom Werke auf seinen Schöpfer übergeht, jedoch trotz aller Extase mit Kunstgenuss natürlich gar nichts zu thun hat.

VI. Rückblick und Schluss.

Bei meinem Versuche, die allgemeinen Factoren ausfindig zu machen, mittels welcher Kunstgenuss hervorgebracht wird, hat sich keine Nothwendigkeit ergeben, andere Factoren in Betracht zu ziehen, als die Abwechselung, die sympathische Gefühlserregung und schliesslich die Bewunderung, also dieselben Factoren, die wir auch sonst wirksam gefunden haben, wo es sich darum handelt, planmässig Genuss hervorzubringen.

Für den Kunstgenuss hat jeder dieser Factoren eine andere Bedeutung; die Abwechselung und die Sympathie sind die eigentlichen Kunstmittel, die überlegt und planmässig angewendet werden und die zur Erreichung immer grösserer Fülle und Vollkommenheit gepflegt und entwickelt werden können. In diesem Sinne ist die Bewunderung, die Extase kein Kunstmittel, sie ist vielmehr ein besonderer Zustand des Genusses selbst; dieser Zustand wird hervorgerufen durch das Gefühl, vor überwundenen Schwierigkeiten, gleichviel welcher Art, zu stehen: er ist im Voraus nicht zu berechnen, weil ganz und gar abhängig von den für den Geniessenden geltenden Voraussetzungen, also nicht beruhend auf irgend einer bestimmten Manier bei dem Kunstwerk, nicht

hervorgerufen durch bewusstes und berechnendes Streben, trotzdem aber so eminent bedeutend für die Kunst, dass, wie wir sehen, ganze Kunstrichtungen, ja manche Kunstarten gar keinen Genuss würden hervorrufen und deshalb gar nicht für Kunst würden gelten können, wenn sie nicht gerade Bewunderung erregende Eigenschaften hätten.

Interessant ist unser Resultat deshalb, weil wir von vornherein erkannt und auch einigermaassen verstanden haben, dass die genannten drei Factoren des Kunstgenusses die Kraft besitzen, die physiologischen Vorgänge der vasomotorischen Innervation hervorzurufen, durch welche das Genussgefühl bedingt wird. Von physiologischer Seite steht also nichts entgegen, sie als die allgemeinen Mittel der Erzeugung des Kunstgenusses gelten zu lassen.

Die Abwechselung war, wie wir gesehen haben, eine Bedingung für jeden Genuss, die Sympathie ein mächtiges Mittel zur Erregung genussreicher Stimmungen, die Extase sogar ein absoluter Genusszustand. Wir verstehen also leicht, dass die Menschen instinktiv zu diesen drei Mitteln gegriffen haben, um ihr immer waches Genussverlangen künstlich zu befriedigen, wenn die natürlichen Genussmittel nicht ausreichten. So wurden Werke hervorgebracht, die nicht etwa auf Grund irgend einer Wesenseinheit, sondern wegen ihrer gleichen Wirkung unter einer Bezeichnung zusammengefasst und Kunst genannt wurden. Danach ist die Kunst zu definiren als der Inbegriff der menschlichen Werke, welche durch Abwechselung, sympathische Stimmungserregung oder Erweckung von Bewunderung Genuss gewähren, gewiss eine nüchternere Definition des Begriffes Kunst, als er sonst gewöhnlich erfährt, die aber wohl verständlicher ist und sich besser zum Ausgangspunkte einer ernsten Untersuchung eignet. Ich kann mir wohl denken, dass die Nebeneinanderstellung so heterogener Dinge, wie Abwechselung. Sympathie und Bewunderung ein fein entwickeltes logisches Gefühl verletzen und irrationell erscheinen mag. Das ist sie auch, aber nur deshalb passt sie auf den Begriff Kunst, denn dieser ist ja selbst — ich habe das schon wiederholt hervorgehoben — in dem heute allgemein acceptirten Umfange, von dem ich doch ausgehen musste, ganz irrationell. Man darf, woran ich hier wieder erinnere, nicht vergessen, dass der Kunstgenuss in der üblichen Bedeutung des Wortes doch in psycho-physiologischer Beziehung nichts Einsartiges ist; man kann also auch nicht von der Annahme ausgehen, dass die Kunstmittel in ihrer Natur und Wirkungsweise einsartig sind; was sie miteinander verknüpft, ist nur ihr schliessliches Ergebniss, der Genuss, und die Thatsache, dass die den Genuss hervorbringenden Mittel künstlich zur Wirkung gebracht sind.

Das ästhetische Verständniss eines Kunstwerks muss davon ausgehen, durch welches allgemeine Kunstmittel das Kunstwerk dazu kommt, Genuss hervorzubringen; ob es durch Abwechselung, durch

sympathische Gefühlserregung oder durch Wecken von Bewunderung wirkt. Die Einsicht, dass die Kunst so heterogene aber gleichberechtigte Mittel zu ihrer Verfügung hat, ermöglicht es erst, gerecht und kritisch den verschiedenen Kunstperioden und Kunstrichtungen gegenüberzustehen und zu begreifen, wie es kommt, dass die Aufgaben und Ziele der Kunst beständig wechseln müssen, nicht in Folge zufälliger Umstände oder Zeitverhältnisse, sondern in Folge einer Naturnothwendigkeit.

Indessen muss gerade hier betont werden, dass es ja z. Th. von der Art zu suchen abhängt, was man findet. Wenn ich bei meiner rein empirisch vorgehenden Analyse der Wirkungsweise verschiedener Kunstarten keine andern allgemeinen Kunstmittel gefunden habe, als die drei wiederholt genannten, so ist das vielleicht meine Schuld, und meine Art zu suchen hat vielleicht den Gedanken- und Anschauungskreis eingeengt. Wenn man nicht von feststehenden Prinzipien ausgeht, von denen alles abgeleitet wird, so kann wohl das eine oder das andere trotz aller Behutsamkeit übersehen werden.

Sollte mir das so gegangen sein und es sich herausstellen, dass die zahllosen speziellen Genussmittel, welche die Kunst in Anwendung bringt, doch mehr allgemeine Factoren in sich schliessen, als Abwechselung, sympathische Stimmungserregung und Bewunderung, so wäre meine Arbeit doch nicht vergebens, denn es würde sich dann nur um eine Ergänzung, nicht um eine Auflösung meines Gedankenganges handeln.

Beim Durchblättern meines Manuscripts fällt es mir auf, dass sich an keiner einzigen Stelle der Ausdruck „das Schöne“ findet, während ich mir doch nicht der Absicht bewusst geworden bin, ihn zu vermeiden. Zwar enthält diese kleine Abhandlung nur das Fundament einer Aesthetik und wagt sich nirgends auf das Gebiet dieser Wissenschaft selbst, aber anscheinend möchte gerade beim Erörtern der Ausgangspunkte der Aesthetik eine Untersuchung über „das Schöne“ unvermeidlich erscheinen, denn dieser Begriff oder dieses Ding ist doch immer als der eigentliche Gegenstand dieser Wissenschaft betrachtet worden, und jede allgemeine Aesthetik giebt von ihm eine pflichtgemässe Definition.

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich ja nun mit dem Gegenstande und der Aufgabe der Aesthetik. Wenn das „Schöne“ dabei ohne alle Absicht unerwähnt geblieben ist, so ist daran vielleicht die instinktive Furcht schuld, mit ihm zu unrichtigen Vorstellungen von dieser Aufgabe zu gelangen; dieser Gefahr ist man nicht immer entgangen. Nennt man „das Schöne“, so weckt man schon die Vorstel-

lung von etwas an und für sich existirendem, einem Object, einer „Entität“, die durch eine absolute Definition bestimmt werden kann, wie sie bekanntlich auch oft versucht worden ist. Ich will mich nicht mit dem Nachweis aufhalten, dass man sich über diese Definition nie auch nur annäherungsweise hat einigen können; es ist prinzipiell ungehörig, eine absolute Definition von einem durchaus relativen Begriff zu geben. Dabei kann nie etwas Richtiges herauskommen. Das „Gute“, wie es vom Standpunkte Hamlet's aus erscheint — ob er in soweit darin Recht hat ist hier gleichgültig — ist jedenfalls durchaus ein Analogon für das Schöne: Nichts ist an sich schön; erst unsere Auffassung macht es dazu. Das ist so einfach und einleuchtend, dass man sich billig verwundern darf, wenn man das Schöne in seiner Eigenschaft des Gegenstandes der Aesthetik als etwas definirt findet, das eine eigene objective Existenz hat.

Aber selbst wo man, was wohl zumeist der Fall ist, seine Relativität erkannt hat, in soweit es schön ist und Genuss gewährt, scheint man doch anzunehmen, dass diese Wirkung von gewissen Eigenschaften der uns schön vorkommenden Objecte herrührt, die immer vorhanden sind, wo von Schönheit die Rede ist und die andererseits stets, wenn sie vorhanden sind, einen Genuss hervorbringen. Dieser neuere Standpunkt ist fast noch schlimmer als der ältere, denn er will absolute Kriterien für einen Begriff aufstellen, dessen relative Natur man selbst anerkannt hat. Definirt man ein Gift allgemein als einen Stoff, welcher lebende Organismen auf chemischem Wege schädigt, so kann man nicht zugleich bestimmte absolute Eigenschaften als für das Gift charakteristisch hinstellen; nicht minder unlogisch ist es, das Schöne erst durch seine Beziehung zum Subject zu definiren und dann bestimmte Qualitäten dafür zu postuliren; das streitet nicht allein gegen die Vernunft, sondern es stürzt die Aesthetik auch in die grössten praktischen Verlegenheiten und führt sie zu den traurigsten Resultaten. Man sagt z. B., dass ihr Gegenstand das Schöne ist und legt diesem Begriffe gewisse positive Eigenschaften von mehr oder weniger „idealer“ Natur bei. Aber nun kann man das Hässliche, das Komische u. s. w. doch unmöglich von diesem Gebiete ausschliessen. Auch kann man das Hässliche nicht als schön bezeichnen, dem Komischen oder Schrecklichen nicht dieselben Eigenschaften beilegen, welche das Schöne charakterisiren sollen. Es ist ein wahrer Jammer, alle die vergeblichen Anstrengungen mit anzusehen, solche unbequemen Kategorieen als Arten und Formen „des Schönen“ in das System zu zwängen.

Vielleicht ist es eine Ehrensache für die Aesthetik, den Namen der Lehre vom Schönen zu behalten; diese Bezeichnung hat ja viel Lockendes und Schmeichelndes, aber sicher auch wie wir sehen, etwas Unklares und Irreführendes.

Die Wissenschaft muss nun einmal vor allem über ihre Objecte und Aufgaben im Klaren sein; wenn die Aesthetik eine Wissenschaft werden will, so muss sie den Versuch eines Kompromisses mit der ganz unklaren und unbestimmten populären Auffassung von der Schönheit und vom Schönen aufgeben und begreifen, dass ihr Gegenstand, wenn er auch seinen alten Namen behalten kann, damit doch nur unzutreffend bezeichnet wird.

Die Schönheit ist der Eindruck, den wir von gewissen Einwirkungen erhalten, welche unser Organismus erfährt. Soll der Aesthetik die Aufgabe gestellt werden, das Schöne zu analysiren, so heisst das mit anderen und klareren Worten, dass ihr Ziel die Untersuchung des Vorganges ist, durch welchen Genusszustände in uns zu Stande kommen. Für die Aesthetik der Kunst beschränkt sich dann die Untersuchung auf die künstlich hervorgebrachten Einwirkungen, welche durch das Auge oder durch das Ohr aufgenommen werden. Die Aufgabe ist ihrem Wesen nach rein physiologischer Natur. Ist es mir geglückt, das klar zu machen, dann ist das Ziel dieser kleinen Abhandlung erreicht; die Sache ist an und für sich sicher so, und wenn ich dies Ziel nicht erreicht habe, so sind nur meine abnehmenden Kräfte daran schuld.